BIBLIOTHÈQUE DE PHILOLOGIE
ET DE LITTÉRATURE WALLONNES

N° 2

Jules FELLER

TRAITÉ DE VERSIFICATION WALLONNE

BASÉ SUR LA VERSIFICATION FRANÇAISE

LIÉGE
IMPRIMERIE H. VAILLANT-CARMANNE
4, PLACE SAINT-MICHEL, 4

1928

TRAITÉ DE VERSIFICATION WALLONNE

PRÉFACE

Lisez-vous parfois dans les journaux wallons la rubrique « boîte aux lettres » ou « correspondance » ? Il n'est pas rare de trouver là, pour éconduire un candidat-collaborateur, le poulet suivant : « à M. X : excellente pièce, mais vous ignorez les règles de versification. Étudiez donc une prosodie ! » Souvent cet éloge du fond n'intervient que pour amener la critique de la forme ; mais le conseil m'a toujours laissé rêveur. Quelle prosodie se procurer ? Où peut-on trouver un traité de prosodie wallonne ?

C'est un livre qui n'existe pas.

A part l'une ou l'autre brochure élémentaire, qui n'aborde jamais le problème que par la question fort accessoire de l'hiatus ou par celle de l'alternance des rimes, où l'on croit la tâche remplie quand on a forgé quelque banale définition, il n'existe rien, rien du tout, pour initier nos futurs poètes à l'art de la poésie.

Les journaux wallons conseillent donc à leurs correspondants de lire une prosodie française pour faire des vers wallons ; et le conseil n'est pas mauvais ! Nous ne le condamnons nullement ; mais nous tenons à constater une lacune.

Il faut au poète wallon une prosodie qui s'occupe du wallon. Doit-elle être composée en wallon ? s'intéresser uniquement au wallon ? Vouloir l'écrire en wallon, c'est se condamner à expliquer des théories abstruses dans un langage non préparé à ces discussions. Ce serait aussi une espèce d'hypocrisie que d'y supposer connues des théories que les traités français eux-mêmes n'élucident pas. Une prosodie wallonne doit donc être composée en français, comme tous les ouvrages théoriques et scientifiques ; elle doit résoudre pour son propre compte les questions générales, sans attendre que la prosodie française les résolve à sa place. Il faut cependant, d'autre

part, que l'usage français nous serve de guide, comme il est arrivé pour établir une orthographe. Jusqu'aujourd'hui, il a servi de guide : l'instinct de nos poètes ne s'est pas trompé dans cette imitation générale ; il ne s'agit que de codifier cette imitation en supprimant ce qu'on y a pris de trop servile.

Une prosodie wallonne, à notre sens, aura donc pour base le système français. Elle devra chaque fois partir de l'usage français; le faire connaître d'abord, l'apprécier ensuite, et, de cet examen, aussi éclairé, aussi impartial que possible, déduire une prosodie appropriée à notre langue.

Suffira-t-il, pour y arriver, d'adopter quelque ouvrage français, quitte à opérer de légères retouches ? Un esprit superficiel le croirait ; il se garderait de rien changer au plan, aux définitions, aux règles ; il s'abstiendrait d'innover par crainte de se tromper et conserverait même des théories et des préceptes que rien ne justifierait en wallon, et d'autres que rien ne justifie en français. La pratique d'une douzaine de prosodies nous a montré, au contraire, qu'il faudra beaucoup retrancher, beaucoup modifier et surtout beaucoup ajouter pour créer une œuvre appropriée aux besoins de notre poésie et de nos poètes.

L'éloge que nous venons de faire de la tradition qui s'est établie ne concerne que le principe même de l'imitation française. Nous faisons nos réserves pour maintes questions de détail. Faute de posséder un guide qui eût fait le triage des règles françaises et qui eût démontré clairement, par de bonnes et solides raisons, l'inanité de certaines entraves, on s'est habitué à suivre un code étranger mécaniquement, avec une fidélité superstitieuse. Nous aurons à remonter le courant. Le zèle intempestif des meilleurs devra donc être combattu autant que la nonchalance ou l'ignorance des autres. Chaque fois que nous serons obligé d'innover, nous aurons à faire la critique du système français en soi, du même système en tant qu'applicable au wallon, bref à justifier notre solution.

Ce n'est pas déprécier le manuel français que d'y relever des règles inutiles au wallon ; c'est avertir seulement que le costume ne s'ajuste pas à notre taille. Mais il y a d'autres points où le

manuel français ne nous paraît pas plus donner satisfaction au lecteur français qu'au lecteur wallon ; où par conséquent il ne peut nous servir de modèle. Et, si le reproche porte sur des points d'importance capitale, c'est un leurre d'espérer que nous ferons une œuvre judicieuse en calquant celle de nos voisins.

On dirait qu'une prosodie française classique ne doit point avoir d'âme. Sauf d'honorables exceptions, ce genre d'ouvrages n'essaie de satisfaire l'esprit en rien. Ne leur demandez pas pourquoi il existe une forme poétique en face de la prose, ni si les règles de cette poétique sont fondées en nature ou conventionnelles, ni quelles en sont les origines. Les auteurs donnent des définitions et des règles matérielles. Aucun principe directeur ne les guide dans la disposition des matières. Les chapitres se suivent au petit bonheur, sans liaison logique. Les accidents métriques comme l'hiatus ou l'enjambement prennent rang dans l'ordre des chapitres à côté de ceux qui traitent du rythme ou de la mesure. Le défaut sauterait aux yeux s'il s'agissait de science plus concrète : on ne tolérerait pas entre un chapitre « Cheval » et un chapitre « Bœuf » des chapitres intermédiaires sur « le sabot du cheval » ou « l'estomac du ruminant ». Tel commence un traité par « le nombre des pieds » ou « la valeur des syllabes », mais on y chercherait en vain une réponse à la question fondamentale « qu'est-ce que le rythme ? » ; ou encore, si quelque titre arbore ce mot, on s'aperçoit que l'auteur confond le rythme avec la rime ou la césure.

Y a-t-il au moins plus de rigueur dans les définitions ? En voici des échantillons : « *La* coupe *est le* temps fort *le plus marqué du vers* ». — *Voilà donc la* coupe *ou* césure *qui devient un* temps *ou* syllabe *!* — « *On appelle* hiatus *la* rencontre *de deux voyelles* ». — *Un* hiatus *est pourtant une ouverture, et une* rencontre *est un heurt ou un choc. Comment donc un apprenti parviendrait-il à s'y retrouver, s'il n'enjambait pas les définitions pour aller droit aux exemples ?* — « *La* césure *consiste dans un* repos... ». — *Voilà une* coupure *qui consiste en un repos ; et ce n'est pas seulement mal dit, c'est faux : la césure permet souvent un repos, mais le repos n'est pas plus inhérent à la césure du vers qu'à la barre de*

mesure en musique. Heureusement, tous ces manuels rachètent ces insuffisances de logique dès qu'il s'agit de choses concrètes, facilement appréciables. Heureusement encore le lecteur ne tient compte, par instinct ou par expérience, que des règles impératives et des exemples qui les éclairent ; il n'essaie point de pénétrer par réflexion personnelle dans le domaine des causes où son auteur ne l'introduit pas ; il tâche de déchiffrer les règles du jeu, sans plus, comme s'il s'agissait d'une partie de jacquet.

Mais n'est-ce pas rapetisser la poésie que de la considérer comme un jeu difficile de versification ? N'est-ce pas courir le risque de confondre le moyen avec le but ? La poésie a pour but de réaliser la beauté ; les règles ne sont que des obstacles au laid et au pire. Pour se soumettre intelligemment à une règle, il faut qu'elle apparaisse motivée ; on doit savoir pourquoi on y acquiesce et « quel rendement » elle assure, comme dirait William James. Toute règle qui ne se laisse point justifier par quelque avantage esthétique est une règle inopportune.

Les règles de ce genre ne manquent point dans notre prosodie wallonne provisoire. Faut-il tout accepter les yeux fermés ? Inutile en ce cas de composer un livre, et la Société de Littérature wallonne *peut se dispenser d'encourager l'entreprise. Mais nous sommes loin de cet avis. Nous estimons au contraire que chacune des règles de la prosodie française doit être examinée, et en soi et par rapport aux lois de la phonétique wallonne ; et qu'elle ne doit être adoptée ou rejetée que sur de bonnes et solides raisons.*

Or cette partie critique ne sera réellement comprise du lecteur wallon que s'il connaît les éléments sur lesquels repose tout le mécanisme de la poétique. Il faut avoir réfléchi profondément sur son art pour l'exercer avec lucidité et indépendance. Notre devoir semble donc tout tracé : éclairer la route ; ne pas supposer connues toutes les notions générales relatives au rythme, à la mesure, à la rime, aux combinaisons métriques, alors que ces théories fondamentales ne sont nulle part expliquées ; donner au jeune poète l'impression que le langage de la poésie a sa beauté propre à côté de celle de la prose ; que la règle est un élément producteur de cette

beauté, et non un obstacle arbitraire et impatientant. Au besoin, armé des principes éclaireurs, il saura juger les règles à leur valeur et il acquerra l'audace de jeter par dessus bord celles qui lui sembleraient injustifiées. La prosodie n'est pas immuable, mais il n'appartient d'y changer quelque chose qu'à ceux-là seuls qui ont profondément réfléchi sur leur art et sur ses moyens de réalisation.

Notre examen nous a conduit à un ensemble de règles très libérales. Nous avons plus d'une fois brisé, sans remords, le fil de la tradition wallonne et le fil parallèle de l'imitation française. Nous ne l'avons jamais brisé par esprit de révolte. Nous avons discuté avec l'appui des faits tout usage suranné ou illogique. Ceux qui préféreraient ne pas user des libertés que nous leur offrons, continueront à rimer suivant les rites qui leur sont chers. Nous ne demandons à aucun prisonnier de rejeter ses entraves. Nous disons seulement à ceux qui veulent raisonner : « Voici ce que la raison autorise ; voici les grilles au large, plus d'air et de lumière ; vos mains sont libres, prenez vos outils, travaillez dans ce sens et faites des chefs-d'œuvre ».

On pourra m'objecter ceci : « Le poète wallon ne désire pas s'embarrasser de tant de théorie. Il demande une « croisette », il veut savoir à quelles règles obéir, sans plus. Si la recette pour rimer une chanson peut se réduire à trois pages, il ne tient pas d'en lire et d'en méditer trois cents ». Est-il nécessaire de dire que je n'écris pas pour ces simplificateurs ? Je me suis proposé de faire l'éducation poétique d'un jeune homme qui veut s'élever à la poésie. Je lui suppose des qualités, des instincts artistiques, un vif sentiment de la beauté, un besoin de connaître son art en profondeur, un désir de ne point lier son inspiration par des lois absurdes qui seraient des contre-sens. Je le suppose donc assez instruit pour ne point désirer que je lui dévoile par définition ce qu'on appelle syllabe, élision, hiatus, etc. D'autres lui ont donné ces définitions, et, cela fait, ils ont jugé leur tâche accomplie ! Nous voudrions au contraire, en commençant au delà de ces notions élémentaires, examiner les choses en leur nature intime : Si quelque lecteur juge cette étude trop compliquée, avant d'accuser l'auteur de lui servir des théories obscures ou inutiles, il fera bien de se demander sérieusement s'il possède l'éducation

nécessaire pour aborder la poésie et l'art. Quant à la fameuse « croisette » pratique, un lecteur intelligent pourra toujours extraire de ces chapitres ce qu'il croira suffisant pour son usage personnel. Ce qu'il extraira ou soulignera demeurera éclairé par les commentaires qu'il aura lus. Au contraire, si nous donnions un recueil des mêmes formules séparées de toute théorie, ce recueil ne serait plus pour tous qu'un squelette sans vitalité.

Deux recueils de ce genre ont paru en 1911. *Sous le même titre, notre sujet est tout différent. Nous avons en vue un autre public, et nous l'avons supposé aussi sérieux, aussi artiste dans notre domaine de la poésie wallonne que peut l'être une jeune génération de poètes dans le domaine de la poésie française.*

Une première version de ce travail avait paru en dix-huit articles dans l'excellente Revue wallonne *dirigée par M. Jean Roger, entre les années* 1906 *et* 1914. *La revue a sombré, comme tant d'autres, dans la tempête de la guerre, et le travail n'a pas été achevé. Ceci est une édition complètement remaniée. Nous avons cédé aux instances de nos amis de la* Société de Littérature wallonne, *qui désiraient avoir un* traité de versification *à côté de celui qui a été consacré à l'orthographe et du* Dictionnaire des rimes liégeois *élaboré par M. Haust. Il se peut que ce livre ne réponde que très imparfaitement à l'attente de la* Société. *Non pas que nous ayons avancé des théories subversives, mais parce que l'œuvre ne semblera pas assez élémentaire pour les besoins journaliers. Mais ne fallait-il pas une bonne fois et avant tout présenter une étude critique des principes et des doctrines ? Nous avons donc commencé par le travail fondamental : on en pourra tirer facilement tous les abrégés qu'on voudra.*

Veuillez donc nous excuser et nous pardonner, jeune lecteur qui ouvrez ce livre pour y trouver des règles strictes, concises, courtes, pratiques, surtout impératives afin de ne pas avoir à délibérer. Vous ne prenez pas, dites-vous, si fort au tragique la petite œuvrette wallonne que vous composez. Volontiers vous me feriez crédit de ces considérations générales sur la poésie. Vous n'avez pas l'ambition de « faire œuvre d'art » en wallon ; ces mots

vous paraissent prétentieux et l'auteur qui s'en sert vous deviendra suspect de mégalomanie.

Cependant, réfléchissez !

L'auteur ne compose pas un traité pour les seuls rimeurs d'occasion qui « emmanchent » une chanson à boire ou deux ou trois couplets de noce à la façon de Barbari : il est obligé d'envisager toute la littérature de son pays dans son évolution passée et dans ses destinées futures. Il doit vouloir que cette littérature de demain se tienne à la hauteur de celle d'hier et même s'élève au-dessus. Il s'adresse donc à un lecteur idéal. Celui-ci ne peut pas être le plus modeste ou le plus inconscient, mais celui au contraire qui a les visées les plus hautes, qui accepte comme un axiome qu'une chanson wallonne est une œuvre d'art. Le mot d'œuvre d'art n'assimile pas l'humble chanson au colosse de Rhodes, dont les dimensions égyptiennes n'avaient sans doute rien à démêler avec la beauté, mais à quelque gracieuse statuette de Tanagre, à quelque pièce ciselée d'un Benvenuto Cellini, à un camée, un bijou, une médaille. Ceux que le théoricien envisage en parlant à son futur poète wallon, c'est Anacréon, Théocrite, Catulle, La Fontaine, Béranger, Soulary, Hérédia ; c'est, dans les œuvres de plus longue haleine ou de plue haute envolée, les chants homériques, les chœurs de Sophocle, les satires d'Horace, les géorgiques de Virgile, les odes patriotiques de Léopardi, les inspirations si diverses et pourtant admirables de Lamartine, Laprade, Musset, Hugo, Brizeux, Leconte de Lisle et cent autres plus proches de notre temps. Serait-il coupable d'avoir trop d'ambition pour les insouciants qui en ont trop peu ? Et n'est-ce pas le premier de tous les préceptes à rappeler qu'il faut mettre toute son âme et toute son habileté dans tout ce qu'on fait, fut-ce une partie de cartes ou de bouchon ? Pour le succès de la poésie wallonne et pour l'honneur de nos poètes, nous aurions de sérieuses questions de principes à vider tout d'abord. A quoi sert la poésie ? Le poète n'est-il qu'un enfant qui s'amuse et dont les jeux n'ont aucune importance ? A quoi servent les règles ? Peut-on enseigner la poésie ? N'est-ce pas une entreprise puérile de tant régler la fantaisie et une entreprise insensée de réformer aujourd'hui ce qui sera mort demain ?

Quelle place occupe le poète dans la société de son temps et dans celle qui lui succédera ? Nous livrons ces problèmes aux méditations de nos jeunes poètes ; nous ne les effleurons que pour leur inspirer le courage et la fierté.

Il y a des esprits naturellement tournés vers les objets pratiques et concrets, des réalistes invétérés à qui répugnent l'imagination et l'abstraction ; il en est d'autres dont les sentiments ne s'exaltent, dont la pensée n'évolue à l'aise que dans le jeu des combinaisons spéculatives et des rapports invisibles. Ce n'est pas le même univers qui défile devant les yeux des uns et des autres. S'enrichir, jouir des biens matériels, organiser ce monde au mieux des intérêts tangibles qu'ils conçoivent, compter, gérer, administrer, produire, dépenser, tel est l'idéal et l'occupation des premiers. Ces qualités positives sont des plus estimables. Il faut à la société des hommes d'action en majorité, qui regardent la vie en face et qui la gouvernent. « Enrichissez-vous ! » conseillait Léopold II. Ce mot d'un grand roi ne résumait pas toute sa pensée ; il savait sans doute qu'un Etat doit être plus qu'une Carthage d'industriels et de trafiquants, mais il concevait en grand la « division du travail » : son mot ennoblissait l'idéal matériel qui crée la prospérité générale.

Dans cette « division du travail » n'y a-t-il point de place pour l'art et les artistes, pour la science et les savants ? Aujourd'hui surtout, l'avachissement des âmes causé par la guerre et ses suites forcerait un Léopold II à dire dans quelque réunion d'intellectuels : « Ennoblissez-nous ! ». Il sentirait que l'artiste, le poète, le penseur ne sont point des parasites de la ruche, mais y remplissent un rôle prépondérant.

Quand l'ouvrier moderne a fait ses huit heures de travail journalier, il est libre ! Libre d'employer son temps comme bon lui semble. Il a huit heures de loisir à dépenser ! En théorie, c'est admirable. En pratique, il faut des ressources d'imagination et une assez belle culture de l'âme pour les dépenser dignement.

Parmi ces industriels au cœur de bronze, si occupés de leurs ateliers, de leurs débouchés, du change et de la banque, de la hausse et de la baisse, les plus dignes sentent parfois le désir de s'évader

du milieu âpre où ils combattent pour se rafraîchir dans les effluves d'un milieu plus serein et plus doux, immensément varié, et variant au gré d'un magicien qui n'est plus l'ingénieur, mais le poète.

C'est pour ces besoins intermittents d'idéal que le poète incorpore en une forme sensible ses émotions et ses visions. Victor Hugo se faisait de la fonction du poète une idée grandiose. Il l'imaginait à sa taille au début du recueil les Rayons et les Ombres. *Par des métaphores complaisantes, le poète rame en tête de la barque, il dirige le char de l'Etat, il commande en chef, il monte sur la montagne pour regarder au delà des cheminées fumeuses et des turbines vers un plus vaste horizon ; d'où il redescend avec les mains et les yeux pleins de rayons, pour les distribuer à tous ceux dont l'âme insatisfaite et fatiguée attend de quelque part le renouveau d'une révélation ou d'une consolation.*

On peut humaniser ce rôle du poète sans le rabaisser. Le modeste chansonnier wallon qui parvient, par une chanson spirituelle et décente à distraire son public des mesquineries de la journée ; le dramaturge qui soulève toute une salle pour une situation pathétique ou un problème de la vie morale ; le lyrique assez heureux pour créer un poème qui exalte la solidarité nationale, l'amour du terroir, la charité, les joies paisibles du foyer, la poésie des champs et des bois, des étoiles et du brin d'herbe, les scènes du passé et du présent, les mystères de la nature; tous les poètes, grands ou petits, dont l'œuvre a réussi à faire vibrer des cœurs ou éveiller des enthousiasmes, ont le droit de penser qu'ils remplissent un rôle assez noble dans le milieu où le hasard les a jetés.

Voilà ce que nous tenons à dire au début de cet art poétique pour grandir le poète à ses propres yeux et pour lui inspirer le respect de son œuvre. Le meilleur moyen de bien faire, c'est de travailler avec une conscience d'artiste. Votre chanson, votre sonnet doivent s'épanouir en œuvre d'art. Tel est le premier précepte.

Le second sera celui du désintéressement. Dans tout pays, savants et poètes doivent avoir une « profession » qui les mette à l'abri des nécessités matérielles. Spinoza polissait des verres de lunettes ; Herbert Spencer était ingénieur. C'est un bonheur quand les fonctions

officielles s'accordent avec la recherche scientifique, comme chez Louis Pasteur, Berthelot, Curie, Salomon Reinach. Quant aux poètes et romanciers, jamais, n'est-ce-pas, cette heureuse conjonction du métier et de l'idéal ne se réalise. Est-ce qu'un romancier belge vit de sa plume de romancier, ou bien vit-il de sa plume de journaliste et de bureaucrate ? Est-ce qu'un poète wallon peut escompter le profit de la vente pour donner l'aisance à sa famille ? Jamais ! Donc, pour être poète, il ne faut pas seulement du génie, il faut encore du désintéressement. Et de l'endurance au travail, car son labeur ne coïncide pas avec les heures d'atelier de l'ouvrier ; il y consacre, bien entendu, ses heures de loisir. N'est-ce pas un dogme universel que le travail de l'artiste et en général tout travail intellectuel est un jeu ? La société ne vous doit pour ce jeu aucune rémunération !

Par bonheur, ce n'est pas la perspective des forts tirages ni d'une commémoration dans cent ans qui encourage le poète. Il crée son œuvre parce qu'il trouve son bonheur à créer, à concevoir et réaliser le sujet grand ou petit qui s'offre à lui, à communiquer ensuite son émotion esthétique aux autres. Qu'il joigne à cette récompense suprême le sentiment de n'être ni un type de folie ou de musardise, ni un parasite, mais un bienfaiteur de la société !

Et nous, quelle fonction subalterne exerçons-nous dans cette combinaison ? On n'enseigne pas la poésie, c'est certain : elle réside au tréfonds du sanctuaire de l'âme. Mais, à côté de la faculté innée, il y a deux choses qui s'apprennent. D'abord le poète peut augmenter sa puissance par la culture personnelle; ensuite, dès qu'il se propose de réaliser dans le moule du poème pour la jouissance d'autrui ses sentiments et ses conceptions, le poète cesse d'être le rêveur solitaire qui ne doit compte à personne de ses fantaisies: il devient à son tour un producteur, un ouvrier qui exerce un métier. Ce métier exige des connaissances techniques, des habiletés qui s'apprennent. Ce qu'on peut lui inculquer, c'est uniquement le métier. A son maître en l'art des vers, il apporte, comme champ à féconder, ses qualités originelles et ses inspirations. L'œuvre du théoricien consiste à lui enseigner les connexions mystérieuses qui unissent l'inspiration confuse à la forme définie. Des différences profondes

les séparent, si profondes que beaucoup d'esprits poétiques n'ont jamais réussi à tirer une œuvre de leur fermentation géniale. Le théoricien dégagera les conditions par lesquelles l'inspiration s'incarne en poème.

Mais ces conditions s'émiettent sous forme de règles et, par malheur, chaque règle, prise en soi, non expliquée en fonction du but à atteindre, apparaît mesquine et sans portée. Il faut donc, chaque fois qu'il est possible, montrer les rapports de la règle avec le système d'ensemble, si on veut la faire accepter de bon cœur comme un élément de la beauté totale. Tel est le programme à réaliser, qu'il s'agisse d'une œuvre grandiose ou modeste, épopée ou sonnet, exprimée en une langue mondiale comme le français ou dans un humble dialecte comme le wallon.

Le wallon vaut-il la peine qu'on s'occupe de ses destinées ? Il périra sans doute, vaincu dans cette lutte qui existe entre les langues comme entre les individus, les nations, les cadres sociaux, les institutions, les espèces naturelles, tout ce qui est forme et arrangement dans l'univers. Mais il n'est pas certain qu'il périra de si tôt ! Ce qui est certain, c'est qu'il évolue. Il emprunte beaucoup à la langue française. On délaisse beaucoup d'anciens vocables, soit parce que les objets et les procédés que désignent ces mots ont disparu, soit parce que les termes étrangers ont paru plus nobles que les termes courants liés à des circonstances vulgaires ou à des sentiments trop bas. On adopte, avec tout l'afflux des transformations du siècle, le langage qui les représente. Est-ce la mort ? C'est une adaptation nécessaire, regrettable pour la délicatesse de tous ceux qui ont des souvenirs, mais ce n'est ni une apoplexie, ni une pléthore, ni une maladie. Cette évolution est la vie même et une garantie de longévité. L'anglo-saxon est-il mort pour avoir adopté un nombre immense de termes normands et français au XIe et au XIIe siècle ?. Le français est-il mort des afflux latins de la Renaissance ? Le basque a emprunté les neuf dizièmes de son vocabulaire actuel : il conserve malgré tout son caractère de langue agglutinante et préaryenne. Le provençal, le gascon, le béarnais, minés par les ordonnances royales en faveur du français, refoulés par tous les

facteurs de centralisation et de cosmopolitisme, ont survécu. Si l'on en juge par analogie, le vieil édifice wallon peut durer encore plusieurs siècles. Mais il ne sera plus que l'ombre de lui-même, s'écrieront les pessimistes! Voire! encore une belle comparaison qui exagère! Mon corps d'aujourd'hui n'est-il que l'ombre de mon corps d'hier? Le wallon changera, voilà tout ce que votre comparaison signifie de raisonnable. Qu'on déplore la substitution d'expressions étrangères à nombre de bons vieux mots traditionnels, nous le comprenons ; nous nous en affligeons nous-mêmes ; nous faisons tout ce qui est possible, nous autres philologues, observateurs du passé autant et plus que du présent, pour modérer l'allure de cette évolution, mais on ne nous fera pas admettre que cette évolution en principe, est une maladie, ni qu'elle est assimilable à la mort.

La littérature wallonne s'est tranformée, elle aussi. Il y a des gens qui le regrettent avec une réelle conviction. Faut-il s'en inquiéter ? Ceux qui le regrettent ne seraient-ils pas uniquement les amateurs de vieilles gaudrioles, des passages les plus scatologiques des êwes di Tongue, *des plaisanteries faciles de nos anciennes pièces de théâtre contre les Flamands et les Fransquillons, des amoureux cachés dans les armoires ou les latrines ? Nos auteurs ont fait autre chose : toute la question consiste à savoir s'ils ont mal fait d'élever leurs inspirations. Et ne serait-ce point surtout parce que le fond des préoccupations littéraires, des sentiments et des pensées, a évolué que le langage a dû s'ennoblir ?*

Et enfin, quand la dernière vieille femme parlant le wallon aura pour jamais fermé ses lèvres, est-ce à dire que la littérature wallonne périra d'un coup avec elle ? Est-ce que les chefs-d'œuvre et toutes les œuvres utiles des Hindous, des Hébreux, des Grecs, des Latins, des Celtes et des Goths ont sombré avec leur langue? On objectera que cette bonne fortune n'arrive qu'aux grandes littératures ; à cette objection il n'y a plus qu'un mot à répondre : auteurs wallons, faites que votre littérature soit grande !

Détermination du plan

Sans doute, nous pourrions dresser un plan sans inviter le lecteur à réfléchir avec nous ; mais nous tenons à montrer dès le début à quel genre de difficultés on se heurte, et nous voudrions associer le lecteur à notre examen critique. Prenons une dizaine de prodosies françaises classiques. Chaque auteur a suivi un certain ordre dans l'exposé des règles. Découvrir à quelle pensée ils ont obéi, déterminer les qualités et les défauts de chaque disposition, c'est le meilleur moyen, à notre avis, d'aboutir à fixer un plan d'étude vraiment logique.

De cette dizaine de manuels, le plus ancien et le plus développé est le *Traité de versification française* de Quicherat. Il dispose ainsi la matière : 1° Théorie de la syllabe et de la quantité des diphtongues ; 2° de la césure et de l'hémistiche ; 3° de la rime ; 4° de l'hiatus ; 5° de l'*e* muet ; 6° de l'enjambement ; 7° de la succession des rimes ; 8-10° des licences poétiques, licences de construction et de grammaire ; 11° de l'harmonie ; 12° du nombre, de la cadence, du rythme ; 13° de l'harmonie imitative ; 14-16°, vers de différentes mesures, mélanges de mètres, de stances ou strophes.

On perçoit que l'auteur a voulu procéder du simple au composé, de la syllabe à la strophe. Au premier aspect ce système paraît très logique. Remarquons cependant que l'on aurait pu commencer de même dans une grammaire, dans un traité de style, dans un livre sur le langage en général : on ne voit pas qu'il atteigne ainsi ce qu'il y a d'essentiel au langage de la poésie. Si la strophe est par essence un composé de syllabes, si le vers n'est rien d'autre qu'un certain nombre de syllabes, rien à objecter ; mais s'il y a des vers de toutes longueurs, en sorte que le nombre de syllabes ne joue pas le rôle prépondérant que l'on s'imagine,

Quicherat aura donc abordé le problème par l'extérieur ; sa méthode restera toute superficielle. Que d'inconvénients dans la suite ! Pourquoi la question de l'*e* muet n'a-t-elle pas été réglée avec celle de la syllabe ? Pourquoi la question du rythme et celle de l'harmonie viennent-elles si tard ? L'auteur évidemment envisage le rythme et l'harmonie comme de simples résultantes du mélange des syllabes ; mais ne sont-ce pas au contraire les lois suprêmes du rythme et de l'harmonie qui engendrent toutes les autres règles ? Enfin quelle logique y a-t-il à mettre l'enjambement, ou l'hiatus, ou cette babiole de l'harmonie imitative, sur la même ligne que le rythme ?

Ainsi dans ce livre, qui est un des plus complets traités de prosodie, où la plupart des éléments du système prosodique sont minutieusement étudiés, le principal est absent, l'ensemble ne se fait point sentir, aucun principe ne justifie les règles. Or quelles raisons aura-t-on de condamner le vers baïfin, ou les jeux de rimes de Jean Bouchet et de Molinet, de recommander ou de blâmer la consonne d'appui, d'approuver ou de rejeter les vers blancs et les vers libres, si la valeur de chaque règle n'est pas rapportée à une fin supérieure ?

Voici le manuel d'un belge, H. Boscaven, beaucoup plus court. Il distribue la matière en quatre chapitres : de la mesure, de la rime, du rythme, de l'harmonie. Cette division a le mérite de la simplicité. Elle ne manque pas de profondeur. On sent que les accessoires étalés en chapitres séparés dans Quicherat viennent se ranger ici sous les titres généraux auxquels ils doivent se rapporter. Mais ici encore on sépare la mesure et le rythme ; on accorde à la rime une place privilégiée : c'est toujours sacrifier à la vieille idée que l'essence du vers est d'être composé de syllabes et terminé par une rime.

Le fameux traité tapageur de Théodore de Banville, qui contient çà et là quelques bonnes remarques, parce que Banville était poète, contient bien plus d'idées outrecuidantes. Souvent il fait le rodomont et tranche les questions comme Alexandre dénouait le nœud gordien. Son plan ne donne pas une opinion

avantageuse de la valeur intellectuelle de sa conception : « Règles mécaniques du vers ; la rime ; encore la rime ; l'enjambement et l'hiatus ». Le reste est pure application : « de l'appropriation des divers mètres aux divers poèmes français ; de la tragédie au madrigal ; des rythmes et de l'ode ; des poèmes traditionnels à forme fixe ; de quelques curiosités poétiques ». On peut épingler des préceptes comme ceux-ci : « la rime est l'unique harmonie du vers et elle est tout le vers » ! — « Sans consonne d'appui pas de rime et par conséquent pas de poésie ». — On peut admirer les fameux chapitres-axiomes, chefs-d'œuvre de brièveté : « LICENCES POÉTIQUES. Il n'y en a pas ! » — « DE L'INVERSION. Il n'en faut jamais ! ». Ce livre n'est pas un « traité », mais un manifeste de petit cénacle romantique.

Nous retournons au sérieux avec Becq de Fouquières et son *Traité de versification française*, 1881. Il est le seul qui commence par étudier la constitution rythmique du vers, le seul qui possède assez d'esprit philosophique pour voir que la loi du rythme enserre toutes les règles utiles de la versification. Nous constatons avec regret qu'il a erré dans le détail, notamment au début, quand il fait dépendre la quantité ou durée des syllabes de l'accent tonique. Cette conception de syllabes qui deviendraient longues ou brèves suivant qu'elles seraient toniques ou atones n'a par bonheur aucune répercussion sur la suite de ses théories. Nous ne voulons pas affirmer par là que tout le reste nous semble irréprochable, car nous aurons plus tard l'occasion de formuler plusieurs critiques ; mais ces critiques même seront encore un honneur pour Becq de Fouquières : si d'autres n'ont pas erré dans les mêmes questions, c'est qu'ils ont conçu le sujet d'une façon trop superficielle pour rencontrer ces questions sur leur chemin. En attendant, il faut admirer la valeur de cet esprit qui a su reconnaître l'unité rythmique là où d'autres n'ont vu que des éléments épars et sans lien entre eux.

Ici, entre parenthèses puisqu'il ne s'agit plus d'un manuel, nous rattacherons à Becq de Fouquières l'important *avant-propos* que le poète belge Jules Abrassart, un élève de Van Hasselt, a

placé en tête de son œuvre, *les Ailes de la Lyre*, 1894. Son titre même indique qu'il prend le rythme au sérieux : « De l'existence et des conditions harmoniques du rythme *régulier* dans la poésie *lyrique* ». Mais, comme Van Hasselt, qui n'a pas laissé de traité théorique, comme Castil-Blaze (*l'art des vers lyriques*, Paris, Delahays, 1858), il songeait surtout à la qualité des vers à mettre en musique et il rêvait une symétrie du vers qui nous semble plus nuisible qu'utile à la poésie en général. Tous les vers ne sont pas destinés à l'opéra ! Ensuite, comme Castil-Blaze, et Van Hasselt, et Becq de Fouquières, tout en répétant que le vers français se fonde, non sur la durée des syllabes, mais sur l'accent ou temps fort, il a commis la faute de créer une équivoque perpétuelle en notant les syllabes, comme longues ou brèves, en les affectant des signes latins (—, ⏑), en donnant aux expressions les noms d'anapestes, ïambes, pyrrïambes, etc. Sa théorie revient à créer un vers français simplifié, à mesures semblablement composées en quantité de syllabes pour faciliter l'exécution des livrets d'opéra et leur traduction musicale. Le vers de Victor Hugo et des grands lyriques échappe à ces combinaisons étroites. Quoi qu'il en soit, Abrassart se rend compte de l'importance du rythme, et l'on ne peut en dire autant de bien d'autres. Son œuvre de théoricien et surtout de poète mérite d'être sauvée de l'oubli.

Ce qui distingue le *Nouveau traité de versification française* de Legoffic et Thieulin, c'est qu'ils ont ménagé plus de place à l'histoire des règles. Quant aux principes, ils proscrivent la « spéculation » comme « trop aventureuse », décidés à « se tenir strictement dans le domaine de l'histoire et de l'observation ». Mais l'observation qui se borne à constater l'existence des éléments matériels court grand risque de laisser les faits observés au même plan, comme jadis en botanique et en zoologie avant Linné. Les auteurs nous disent bien au début que « le poète est tenu, pour communiquer ses impressions, de soumettre son langage à un rythme particulier », et ils définissent le rythme, en note (!), comme « *effet* produit par une combinaison *harmonieuse* de sons » ; mais, après cette définition peu consistante, ils cons-

tatent que « l'harmonie » des vers peut être établie dans les diverses langues de diverses façons, et ils se proposent en conséquence d'examiner très réalistement les *procédés* dont se sert la langue française. Ils groupent donc successivement ce qui a rapport à la syllabe, à l'élision et à l'hiatus, au nombre des syllabes du vers, à la rime, à la césure, à l'enjambement, à l'allitération et assonnance, puis à la strophe et aux poèmes à forme fixe. L'ordre est donc, à peu de chose près, celui de Quicherat. Le rythme est resté partout une vague entité, quelque chose comme une harmonie générale résultant des procédés employés, mais ne les dominant pas, ne les conditionnant pas.

Nous ne citerons que pour mémoire un précis très bref de M. Joseph Vincent (*La versification française, les genres poétiques*, Paris, Paulin, 1908, 93 pages dont 54 consacrées à la versification). Ce petit travail n'a aucune prétention. Il procède, comme les manuels similaires, en allant du « pied » ou syllabe jusqu'au drame romantique. Il se caractérise par des citations empruntées aux poètes modernes, par certaines critiques intelligentes de la rime pour l'œil, de l'abus des rimes riches, de la prohibition de l'hiatus, de l'abus de l'enjambement. Nous signalons cet abrégé aux amateurs à qui toute théorie semble un encombrement.

Il existe une *Petite poétique française* à l'usage des classes, faite par deux professeur belges, A Salmon et M. Nicaise (Namur, Wesmaël, 3e édit., 1910). Ce manuel, fait pour des élèves de troisième, ne vise pas à la profondeur. La matière y est traitée dans l'ordre suivant : la rime, la mesure, le rythme. On s'y attache à définir clairement et à fournir de beaux exemples ; on soigne l'historique des règles ; on discute peu les théories, sauf que les auteurs ne digèrent pas le vers libre. On voit par la disposition des matières et le début du chapitre III qu'il ne faut pas exiger que la question du rythme éclaire et domine tout l'exposé.

Un poète français, Auguste Dorchain, a aussi composé une poétique sous le titre *L'art des vers* (Bibl. des *Annales*, s. d.).

Cette fois nous avons affaire à un auteur qui est un poète excellent et qui a réfléchi sur la technique de son art. Il n'est pas contraint non plus de restreindre son sujet au cadre d'un programme d'école et à l'intellect d'une classe de troisième ; il explique les secrets du métier à un public instruit de dilettanti. Aussi commence-t-il par élever ses auditeurs au diapason de la poésie idéale. Le vers, à ses yeux, « n'est pas une création arbitraire des métriciens législateurs du Parnasse ». « C'est sur les lois profondes du rythme, sur des besoins essentiels de l'esprit que notre art fonde sa certitude et sa dignité ». « Le vers est un verbe musical qui soulève et soutient la pensée sur les ailes du rythme ». « Le langage des vers se situe entre celui de la musique et celui de la prose ». Voilà qui est bien parler ! Un autre poète, Sully-Prudhomme, avait parlé aussi noblement du langage des vers dans son *Testament poétique*. A les entendre, les éléments constitutifs du vers ne sont donc que les moyens choisis pour assurer ce mystérieux plaisir rythmique inhérent à notre nature. Nous tenons maintenant les causes. Voilà les règles sanctifiées, motivées, dressées sur une base qui les expose en beauté. Nous n'affirmons pas que M. Dorchain, après ce beau chapitre de début, a dégagé parfaitement l'essence du rythme, ni qu'il a toujours examiné la légitimité des règles traditionnelles : la force de la tradition l'a poussé à bien des rechutes. Mais, pour notre usage, nous n'avons pas besoin de critiquer l'ouvrage en détail. Les linéaments principaux d'un plan se dessinent assez dès maintenant ; un peu de logique rangera le reste.

En langue étrangère, parmi les ouvrages classiques, nous nous contenterons de signaler celui de Kastner, *A History of French Versification* (Oxford, Clarendon press, 1903). Comme le titre l'indique, c'est sur l'histoire de la versification que l'auteur a concentré son effort. Nous trouverons dans ce beau livre, avec une bibliographie très copieuse, une étude plus circonstanciée et mieux documentée qu'ailleurs des essais et tâtonnements qui ont précédé la constitution des règles actuelles et qui en éclairent le sens. Du reste l'auteur anglais, s'inspirant du *Versbau* (la cons-

truction du vers) du philologue allemand Tobler, ne tente ni de démêler les origines latines du vers français ni de présenter les règles comme des moyens de réaliser la beauté rythmique. Sans doute il considère cette conception comme un axiome connu et admis. Il s'en tient à l'histoire des variations de chaque règle prise à part, et, dans chacun de ces cadres, il montre l'évolution des règles avec plus de détails et des exemples plus variés que les traités français. C'est en quoi il pourra parfois nous être utile.

En dehors des ouvrages classiques, nous pourrons nous inspirer aussi du beau libre de Maurice Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* (Paris, Picard, 1904 ; 2e édition en 1913, Paris, Champion). Ce qui est ici précieux, c'est que l'auteur ne s'occupe pas du côté mécanique des règles, par lequel on obtient simplement la correction du vers, mais concentre au contraire son attention sur deux problèmes d'esthétique plus délicats : la valeur sémantique des sons et des rythmes, les causes obscures de l'harmonie ou du manque d'harmonie. Nous ne pourrions pas résumer ici le livre de Maurice Grammont, qui a fait époque, mais nous aurons plus d'une fois l'occasion de nous en servir.

Enfin nous avons trouvé aussi matière à méditer dans deux ouvrages, dont l'un (A. J. Theys, *métrique de Victor Hugo*), en traitant un sujet particulier, a dû nécessairement rencontrer les grandes questions sur lesquelles reposent les réformes romantiques de la prosodie ; dont l'autre, un mémoire académique de valeur, œuvre d'un auteur belge couronnée par l'Académie de Belgique (Jules Guilliaume, *le vers français et les prosodies modernes*, Bruxelles, Castaigne, 1898), se présente par son titre même comme une œuvre critique importante.

Le plan à imaginer pour l'usage du poète wallon ne différera pas de celui qui convient à une prosodie française. Si nous avions trouvé dans les ouvrages précédents un modèle à imiter, nous aurions pu abréger de moitié ce travail. Nous ne l'avons pas trouvé. Nous sommes donc entraîné à composer une prosodie franco-wallonne, dont chaque chapitre devra contenir une partie

générale, de théorie et de principes, et une partie spéciale, d'applications et de règles, d'exemples et de modèles, pour les deux langues.

Si nous omettons les détails de cette mise en ordre, nous aurons d'abord à étudier le *rythme* et la *mesure*, cette dernière étant *mesure du rythme* et rien d'autre. Evidemment le vers contient toujours un certain nombre de syllabes ; mais, répétons-le, puisqu'il y a des vers de toute longueur, c'est une preuve que le nombre des syllabes ne joue pas le rôle important qu'on lui assigne d'ordinaire dans la constitution du vers. La question de la *césure* et celle de l'*accent tonique* ou *temps fort* fait corps avec celle de la mesure.

Les syllabes sont comme les notes de la mesure. S'il y a des observations pratiques à faire sur le *calcul* ou la *valeur des syllabes*, sur les prétendues *diphtongues*, sur l'*e atone ou muet*, ce sont encore des difficultés relatives à la mesure. *Rythme et mesure* embrassent donc presque tout ce qui a rapport au vers considéré isolément. Il ne reste à examiner que la question de l'*harmonie*, qui n'est pas le rythme, en dépit des confusions familières aux manuels. C'est là qu'il sera naturel de traiter de l'*hiatus* et de l'*harmonie imitative*.

Mais n'avons-nous pas oublié la *rime* ? Que dirait Banville ! — La rime ne se manifeste que dans l'assemblage des vers en unités supérieures. De plus, elle est un ornement dont on s'est bien passé dans les langues anciennes, dont on se passe aussi quelquefois en français et en wallon. Si la rime était « tout le vers », ni Homère, ni Virgile, ni Horace ne seraient des poètes. La rime ne nous semble jouer d'autre rôle que celui de temps fort marqué d'une façon particulière au bout d'un certain nombre de mesures. On pourrait l'étudier avec le temps fort, mais on pourrait en réserver l'étude comme marquant la division de la strophe ou de la phrase rythmique en unités appelées vers. Il va de soi que le *vers*, puis la *strophe*, seront étudiés dans leur variété, dans leur assemblage. La fameuse question de l'*enjambement* concerne l'unité de la mesure, celle du vers, celle de la strophe. Il y a en réalité

trois sortes d'enjambements. On en parlera, à chacun de ces trois points de vue, là où il sera logique d'en parler.

Ainsi ce n'est point par mégalomanie que nous subordonnerons tout au rythme. Nous n'essayerons pas d'exalter majestueusement le rythme comme un mystère impénétrable, mais d'en dégager les caractères avec le plus de précision et de clarté que nous pourrons. Et, quand nous aurons découvert les éléments pratiques destinés à produire le plaisir particulier du rythme, nous aurons soin de ne pas perdre de vue qu'ils sont des moyens dont la valeur est toute relative et subordonnée au *but* ; nous leur demanderons pourquoi et dans quelle mesure ils contribuent à remplir leur rôle ; et enfin s'ils sont capables de remplir le même rôle en wallon. Il se pourrait que tels éléments, comme l'*e* muet, la succession des rimes masculines et féminines, ne possèdent plus la même puissance en wallon qu'en français. Le traité de prosodie wallonne, comme jadis celui d'orthographe, doit être comparatif ; et, si des traditions trop francophiles se sont établies parmi nos poètes, qu'il soit puéril ou inutile de continuer, nous aurons la tâche, plus ingrate qu'on ne pense, de lutter pour libérer la poésie wallonne d'entraves acceptées sans raison.

Première partie

LE RYTHME

CHAPITRE I

La poésie, la musique, le rythme

Il fut un temps, disaient déjà les Latins, où toute poésie était chantée, où poésie et musique se confondaient en un art unique. On ne pouvait pas alors se demander en quoi l'un diffère de l'autre, encore moins nier leur étroite affinité. Aujourd'hui, au contraire, on ne songe plus à établir un rapport entre les deux. Nos poètes ne se croient pas même obligés de connaître les principes de la musique. La poésie vit hors de la tutelle de la musique : une comédie n'est pas un opéra; une satire, un conte, un sonnet n'ont rien à démêler, semble-t-il, avec l'art de Wagner ou de Beethoven. Les différences sautent aux yeux ; les ressemblances sont devenues invisibles.

Ainsi personne ne serait obligé de nous croire si nous affirmions que la musique et la poésie sont des réalisations parallèles du rythme. L'antique union entre ces deux arts est un état si bien oublié que toute la prosodie en est faussée. Théoriciens et poètes attribuent presque tous à d'autres éléments que le rythme les qualités du vers. Depuis des siècles, ils méritent le jugement sévère que portait sur eux Boscaven : « On n'attribue généralement à la poésie française d'autres lois que celles de la *mesure* [numération de syllabes] et de la *rime*. Les vers sont considérés comme des *lignes* d'un certain nombre de syllabes, terminées par des consonnes semblables » (p. 77). Et encore : « la plupart des écrivains français qui se sont occupés de versification n'ont pas même pris la peine de discuter ce préjugé [que le nombre de syllabes et la rime sont tout], ou, si quelques-uns d'entre eux parlent de rythme et de cadence, c'est d'une manière tout à fait incidente ; et encore confondent-ils généralement le rythme soit avec la mesure, soit

avec les différents genres de poésie : c'est ainsi qu'on parle du « rythme de douze syllabes » !, du « rythme de l'ode » ou « de la ballade », etc. ! » (p. 77).

Ces sévères critiques restent vraies. Nos rimeurs, français ou wallons, croient posséder les secrets de la poésie quand ils savent compter les syllabes et mettre la rime. Ils ne se doutent pas qu'ils ont abordé seulement l'alphabet du métier. En effet, ces deux éléments n'ont pas de rapport direct avec le rythme. Pour le prouver, il suffira de leur faire observer deux faits : 1° le vers latin n'avait pas un nombre fixe de syllabes ; en fançais, il y a des vers de toute longueur, depuis une syllabe jusqu'à douze et même au delà. Si un vers latin de douze à dix-sept syllabes est rythmique, si en français un groupe de sept syllabes est un vers aussi bien qu'un groupe de huit, c'est une preuve qu'il n'y a rien d'obligatoire, rien de constitutif dans le nombre des syllabes. 2° D'autre part, pour ce qui concerne la rime, si on réfléchit qu'un vers isolé reste cependant un vers, bien qu'alors il ne rime avec rien, on sera porté à chercher ailleurs que dans cette allitération finale le secret de la constitution du vers. La rime apparaîtra dès lors comme un ornement supplémentaire, accident ou fioriture peut-être, comme la plume au chapeau, peut-être signe distinctif de classement ou de groupement, tels qu'une casquette d'ordonnance ou un uniforme d'officier.

Non, l'élément essentiel doit résider ailleurs, dans une texture bien plus intime. Le vers est un animal proportionné, *zôon ti*, comme eût dit Aristote. Il a des membres ; il se divise intérieurement en parties symétriques et homogènes. Cette texture est proprement ce que nous devons étudier, analyser avec précision. C'est elle que nous dénommons le *Rythme*.

Ce qui viendra par malheur compliquer notre exposé, c'est que tout le monde emploie le mot « rythme ». On accorde aisément que la poésie doit avoir du rythme ! et nous avons bien l'air d'enfoncer une porte ouverte. Oui, on connaît le mot ; mais presque personne n'a une idée claire de la chose.

Quand les mots ne désignent pas des choses bien matérielles,

qu'on puisse toucher ou montrer du doigt, il arrive souvent qu'ils sont employés de travers. Le monde ne sait pas lire avec beaucoup de subtilité dans le domaine des abstractions ou même des réalités complexes ; il croit pourtant y voir clair et, sans connaître avec précision les mots ni les choses, il ne laisse pas d'en parler. D'ordinaire on entend par *rythme* de vagues qualités de cadence et d'harmonie. Mais qu'est-ce que rythme, cadence, harmonie, mélodie, tonalité ? Tout cela, pour beaucoup de gens, signifie « musical, flatteur à l'oreille », n'en demandez pas plus ; on ne se doute pas qu'il y a lieu d'en savoir davantage. Les traités de prosodie française, à part celui de Becq de Fouquières, ignorent l'essence du rythme et parlent de la rime ; ils prennent la touffe de cheveux dressée de l'Indien pour un caractère ethnique. Le poète, qui parle le langage des dieux, essaie aussi peu d'approfondir que ses lecteurs. A quoi bon ? Dans la pratique, tout vers a un rythme, semble-t-il, par grâce d'état, sans qu'on le cherche ! Nous avons, tous et un chacun, notre part de l'harmonie universelle ! Il faut compter sur l'instinct !

Le poète n'a point tort de compter sur l'instinct. Mais, en ce cas, pourquoi donc attacher une importance exagérée à des qualités accessoires ? Pourquoi donc observer certaines règles sans valeur superstitieusement et même à contre-sens ? et attacher si peu d'importance aux qualités primordiales ? C'est ressembler à ces formalistes attentifs aux menues règles de l'étiquette, qui méconnaissent les lois suprêmes de la politesse du cœur.

Si tout art suppose une science qui lui sert de base, il y a une science du rythme, qui peut aider même les poètes. En tout cas, le théoricien doit clarifier ces vagues notions, si souvent confondues, d'harmonie, de cadence, de mesure, de rythme.

Qu'est-ce donc que le rythme ?

Si nous voulions nous contenter d'énoncer une définition, nous n'aurions que l'embarras du choix. Nous pourrions aussi aligner l'une après l'autre toutes celles que nous trouverions, avec le plus grand détachement et la plus parfaite indifférence, laissant au lecteur la faculté de débrouiller l'écheveau que

nous n'aurions pas su débrouiller nous-même. Mais, nous le savons par expérience, quand un chapitre commence par une définition, la définition ne mord pas sur l'esprit du lecteur. Il n'y fait guère plus attention qu'à la barre qui souligne le titre ou au « Monsieur » qui s'étale au dessus du texte d'une lettre. Notre ambition serait de faire comprendre au lecteur wallon cette chose délicate et primaire, le rythme. Les autres chapitres qui remplissent les prosodies ne sont, en comparaison de celui-là, que des jeux d'enfant. Un traité de prosodie est avant tout un traité du rythme, bien que cette question soit d'ordinaire méconnue ou escamotée dans les manuels.

C'est pourquoi nous commencerons cette prosodie wallonne par une analyse du rythme.

L'étude sera longue, j'en demande pardon d'avance. Il faut d'abord isoler le rythme de tout ce que l'on confond avec lui, et ce n'est déjà pas mince besogne ! Ensuite il y a lieu d'analyser le rythme en ses éléments constitutifs.

Analyse élémentaire du rythme

Prêtez attention au tic-tac d'une pendule. Le bruit du balancier frappe l'ouïe à intervalles égaux. On entend un coup ; puis le balancier reprend silencieusement sa course en sens inverse. Au point extrême, un second coup, suivi d'un second silence ; et ainsi de suite.

Ce phénomène nous offre la plus simple expression du rythme : bruit, silence ; bruit, silence ; bruit, toujours de même timbre, de même note, de même intensité, de même durée que le bruit précédent ; silence de même durée que le silence précédent. Le temps est ainsi mesuré par le tic-tac monotone en unités, dont chacune est composée de deux parties, un bruit et une pause.

Chacune de ces unités est égale en durée à celle qui précède et à celle qui suit. L'esprit perçoit cette *égalité*, il la recherche, il l'aime. De plus, chacun des deux éléments revient dans le même ordre ; les unités semblables se reproduisent périodiquement. L'esprit aime cette *répétition* périodique ; du moins il la préfère

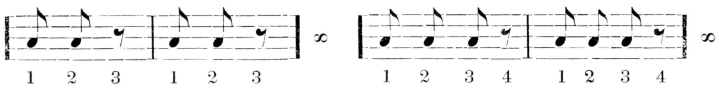
au silence absolu et persistant. C'est qu'elle est le rythme déjà, encore qu'à l'état embryonnaire.

Cette combinaison paraîtra tellement élémentaire qu'on sera tenté de l'exclure d'une définition du rythme. On objectera qu'elle n'a rien d'harmonieux, qu'elle ne procure aucun plaisir à nos sens. D'abord, répondrons-nous, l'harmonie et le rythme sont deux choses bien différentes, nous espérons le montrer par la suite de cette analyse. Ensuite, sans vouloir affirmer en ce moment que le criterium du rythme est le plaisir de l'un ou de l'autre sens, nous n'admettrions cependant pas que l'humble tic-tac d'un balancier, ou des clapets d'une crécelle, ou tout autre bruit périodique équivalent, ne procurent absolument aucun plaisir à personne. Sans doute, cette succession d'un son et d'un silence, affectant l'ouïe toujours de la même manière, a bientôt fait d'épuiser l'attention consciente. Mais l'inconscient qui veille en nous, en reste pourtant frappé. La preuve en est que, si la pendule s'arrête, la conscience en est avertie. L'espèce de plaisir simple que procure cette périodicité de bruit s'affirme bien par l'espèce d'ennui qui affecte certaines personnes quand la pendule s'arrête. Elles se hâtent de la remettre en mouvement. Non pas tant pour savoir l'heure, mais parce que le silence absolu les gêne. « On dirait qu'il y a un mort dans la maison ! », disent-elles, manifestant ainsi par une expression naïve le plaisir que leur insinue au plus profond de l'inconscient le plus simple de tous les rythmes.

Néanmoins cette alternance à l'infini de deux éléments est trop simple pour l'esprit conscient. Elle lui paraît vite monotone et l'attention se détourne d'elle. Nous ne déclarons rythmiques que des séries d'éléments plus variés.

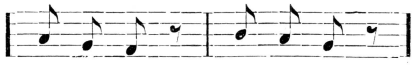
Un sonneur met une cloche en mouvement, de façon que la cloche rende deux fois, ou trois fois, le même son ; puis elle s'arrête un instant, le temps de tirer sur la corde, et la même sonnerie recommence. Supposons ces deux ou trois notes toujours de même intensité et de même durée, — ou plutôt de durée sensiblement égale, la mesure pour nos sens n'ayant rien de micrométri-

que — ; supposons la pause de même durée aussi chaque fois : le sonneur produira donc des séries périodiques égales. Chaque groupe sera identique au précédent et au suivant, les mêmes éléments revenant toujours dans le même ordre. Ces éléments seront au nombre de trois ou quatre, qu'on pourra noter comme suit :



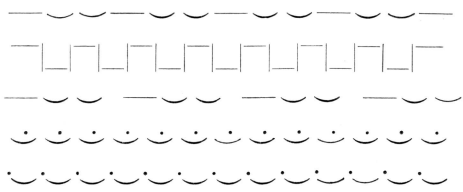
Ainsi, dans la sonnerie d'une cloche scandant ses coups deux par deux, trois par trois, ou d'un tambour sur lequel on frappe de même des séries de trois coups semblables séparées par un léger repos, il y a déjà plus de variété : chaque unité, ou groupe, ou série, se compose de trois éléments, de quatre éléments. Seulement deux sur trois ou trois sur quatre de ces éléments sont semblables. N'y a-t-il pas moyen d'obtenir une variété plus grande ? « Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son ! », dit le proverbe, et, pris à la lettre, le proverbe a bien l'air d'introduire encore une accusation de monotonie.

Au fond des bois un coucou égrène dans le silence du soir sa double note mélancolique. Le chant n'est pas très varié. Je ne sais si vous connaissez ce charmant apologue d'une lettre de Diderot à Mlle Volland : un coucou et un rossignol entrèrent en lutte, *venerunt certamen ad impar*, comme autrefois Apollon et Marsyas. Ils prennent pour juge un âne qui broutait non loin de là. L'âne donne le prix au coucou. Il a mieux compris la régularité, *cou-cou* se rapprochant de *hi-han*. Il y a dans cette régularité deux notes plus un silence, donc trois éléments qui se reproduisent périodiquement ; mais ces trois éléments diffèrent tous trois, les deux notes n'étant plus comme tantôt de même hauteur. Ou bien, ce qui est synonyme, supposons qu'au lieu de trois notes semblables d'une seule cloche, la série ou unité soit produite par trois cloches en branle donnant trois notes différentes,



la sonnerie se divisera encore en groupes identiques, composés chacun de quatre éléments, tous différents cette fois, mais se suivant invariablement dans le même ordre. La succession dans le temps de ces unités semblables formera un rythme moins simple que celui du pendule ou de la cloche unique. On aura perdu en similitude, on aura gagné en variété. La diversité est introduite dans le détail, la similitude subsiste dans l'ensemble.

On ne connaîtrait qu'imparfaitement le sens du rythme si on se bornait à l'analyse des sensations relatives à l'ouïe et au temps. Les autres sens n'ont-ils pas des jouissances analogues ? N'y a-t-il pas un plaisir eurythmique de la vue et de l'espace ? Si, il y a de même une sorte de rythme pour l'œil, qui provient de la symétrie. La vue ressent un certain plaisir à embrasser ou à parcourir la succession de lignes droites ou courbes qui se repro-



duisent identiquement en nombre indéfini. Supposez des dessins très simples du genre de ceux-ci, des grecques, des arabesques : vous y trouverez des éléments dont le retour périodique est un plaisir pour l'œil. La sculpture primitive du bois s'est contentée longtemps de ces simples dessins. L'œil les préférait à la surface unie, comme l'oreille préfère le tic-tac au silence.

Dans les deux cas, l'espèce de plaisir perçu est de même nature. Le mot *symétrie* est le terme employé pour désigner la succession des accidents visuels, mais l'impression intérieure qui y correspond est une impression de rythme.

Il en est de même encore de la succession des séries de mou-

vements. La marche régulière a un rythme simple analogue au tic-tac de la pendule. Les battements du cœur sont divisés en systole et diastole. La danse en comparaison a un rythme compliqué analogue à celui de trois cloches sonnant alternativement.

Supposons, par abstraction, une danse muette, sans chant, sans bruit de pas, dont le mouvement seul fasse tout l'intérêt. Chaque unité ou pas de la danse se décomposera en un certain nombre de mouvements des pieds et du corps. Ces mouvements sont variés, mais chaque mouvement varié a son numéro d'ordre et une série de ces mouvements forme un pas de la danse. C'est la composition de chaque série qui donne à la danse son caractère particulier. A ce point de vue, si ont fait abstraction des autres éléments qui interviennent, une mazurka est une suite de pas de mazurka. Pour le spectateur d'une pareille danse, c'est le mouvement perçu à la fois dans ses éléments différenciels et dans ses éléments de similitude qui constitue le rythme. Pour l'acteur, le même mouvement est aussi ressenti par sensation musculaire. Ainsi non seulement l'ouïe, mais la vue, le sens à la fois passif et actif de l'effort qu'on nomme si maladroitement le toucher, reçoivent des impressions particulières de ces séries de bruits, de mouvements, d'ondulations, qui se succèdent périodiquement dans le temps ou qui se juxtaposent dans l'espace.

Ainsi nous arrivons toujours à la même conclusion : le plaisir particulier du rythme ne provient pas du phénomène isolé considéré en lui-même, mais de sa différenciation et de sa périodicité. Pour qu'il y ait rythme et plaisir rythmique, il faut qu'il y ait *variété* d'abord dans chaque unité de rythme : un son continu, prolongé indéfiniment, une ligne droite continue, un mouvement uniforme comme celui d'un train vu de loin ou d'une flèche qui traverse l'air ne produisent pas de sensation rythmique, pas plus que la vibration de l'éther qui est perçue par le nerf optique sous forme de lumière.

Mais la variété ne suffit pas. Pour qu'il y ait rythme, il faut en outre que cette variété soit organisée d'une certaine façon,

que les sons, ou mouvements, ou traits, ou reliefs, se succèdent par groupes égaux et semblablement composés : il faut la *périodicité*.

On doit accepter *comme un fait* que nos sens sont affectés agréablement par des séries de sons ou d'images ou de mouvements. Le rythme est proprement l'*effet produit sur nous* par le retour périodique de ces phénomènes, le nom de la sensation subjective ; mais, en second lieu, comme l'effet produit dépend de ces mêmes séries, on donne aussi le nom de rythme à toute suite d'unités qui produit cet effet.

Jusqu'ici nous avons dû laisser au mot rythme un sens très étendu, puisque nous avons désigné par le même terme les séries successives soit de mouvements, soit d'images, soit de sons. Dans un sens plus restreint le mot rythme s'applique seulement aux impressions auditives et aux séries musicales qui y correspondent.

Nous n'avons examiné non plus jusqu'ici que les rythmes peu complexes, simples ou simplifiés par abstraction.

En fait, dans les arts, le rythme est mêlé à une foule d'autres éléments. Le son de la voix humaine, le chant, le geste des bras, le mouvements du corps se marient au pas, pour produire la danse. De même que la couleur peut accompagner le dessin, la musique des instruments peut se combiner à la voix et au mouvement. Une infinie variété se présente soudain à notre esprit. Quel rapport cette variété a-t-elle avec le rythme ?

Aucun, semble-t-il de prime abord. Qu'une gesticulation sans règle puisse être soumise à la loi de périodicité et devenir la danse, on le comprend : il suffit là d'une opération qui porte sur un seul élément, choisir dans les gestes ou mouvements de quoi former un groupe harmonique, répéter ce groupe jusqu'à épuisement du plaisir qu'il donne. Mais pareil exemple, simplifié à dessein, semble puéril et sans force probante dès qu'il s'agit d'expliquer le mariage du mouvements périodique avec l'infinie complexité de la musique et de la poésie.

On pourrait encore admettre que, dans une danse, la même

mesure musicale accompagnât sans variation un pas qui se répète toujours identique, mais nous savons qu'en fait il n'en est pas ainsi : les mesures musicales varient. Mais, quand le langage s'introduit dans une combinaison rythmique, la variété s'impose de toute nécessité. Le discours est significatif, il exprime des sentiments et des idées. Il ne suffira pas en ce cas de répéter à satiété un groupe de syllabes comme Mamamouchi ou Madagascar pour créer de la poésie ! Cette variété nécessaire ne détruit-elle pas la périodicité même que vous donnez comme un des éléments indispensables du rythme ? Telle est l'objection qui s'élève contre la notion précédente du rythme.

Cette objection est grave. Fondée, elle n'aboutirait à rien moins qu'à nous forcer de reconnaître que notre analyse est erronée ou insuffisante ; ou bien, en hypothèse subsidiaire, d'admettre que ce prétendu rythme, dont nous faisons si grand fracas, s'efface et disparaît dans les combinaisons du chant significatif et de la poésie. Cette hypothèse ne peut être repoussée d'emblée comme absurde : il n'est pas rare, en effet, que dans une combinaison l'un des deux éléments soit sacrifié ; or, dans le chant accompagné de paroles, dans la poésie récitée, ce n'est certes pas le discours qui est sacrifié: il faudrait donc, dans cette hypothèse, que ce fût le rythme.

La question qui se pose n'est donc plus de savoir de quoi se compose originairement et dans son essence le rythme, mais de rechercher ce qu'il devient dans les combinaisons complexes que la réalité nous offre.

Procédons encore une fois par des exemples.

Supposons une danse accompagnée de musique instrumentale. Tout le monde sait que les notes du morceau ou air de danse sont différentes d'une mesure à l'autre. La danse cesse-t-elle d'être périodique, le pas est-il troublé par cette variation ? Non ! on fait abstraction de la diversité des sons ; on établit seulement en règle stricte que l'émission et la durée des sons ne doivent pas contrarier le mouvement de la danse. La musique doit se modeler sur les accidents de la danse. Mais en quoi se modeler ?

Non point en ce qui concerne la hauteur du son ni le timbre de l'instrument : il n'y a point de commune mesure entre des choses aussi disparates. La musique doit se modeler sur le mouvement de la danse uniquement en ce qui peut être commun à toutes les deux : la division en pas de danse, la subdivision de chaque pas. Voilà donc une constatation précieuse à noter pour nous : la danse et la musique doivent s'accorder en ce qui est division de la durée, mouvement et subdivision du mouvement ; sinon, elles ne peuvent coexister.

Cela ne signifie pas que chacune doit abdiquer toute qualité autre que celle du mouvement ou rythme ; c'est par les autres qualités au contraire que chacune est une manifestation d'art distincte. Ajoutez à la musique des fioritures, ajoutez aux pas des saluts et des gestes harmonieux des bras, tant que vous voulez ; mais, si on s'avise de combiner tout cela pour augmenter l'intensité du plaisir, il reste nécessaire et fondamental que musique et danse évoluent du même pas, et c'est le musicien qui devra s'accommoder du moule que la danse lui impose. Où voit-on que le rythme soit sacrifié dans la combinaison ?

Pas plus qu'on ne ferait entrer en ligne de compte dans l'appréciation rythmique d'une danse la couleur des bas ou la forme des chaussures, pas davantage on ne doit tenir compte de la diversité de son d'une mesure à l'autre dans l'agencement du rythme musical. Si notre analyse a quelque valeur, c'est précisément en ce qu'elle isole le rythme de tout le reste.

Le problème de l'union artistique entre deux ordres d'éléments divers se présente dans le chant et dans la poésie. L'analyse en sera plus difficile parce que les éléments divers à dissocier s'y trouvent moins dissemblables que le mouvement des pieds et les sons musicaux. C'est la voix humaine qu'il s'agit d'étudier sous deux faces opposées, aussi bien dans la poésie que dans le chant. D'une part, elle est musique et suite de sons, soumise à la mesure ou loi de périodicité ou en un mot au rythme ; d'autre part, elle est un discours significatif, soumise aux lois de la logique.

Plusieurs combinaisons s'offrent à notre examen. La plus

simple est celle du chant dont on prononce seulement les noms des notes ou même dont on se contente de moduler les sons en *a* ou en *o*. En ce cas, que le son soit un *a* ou un *o*, un *si* ou un *do*, que le timbre soit celui d'une voix mâle ou d'une voix féminine, il n'importe au point de vue du rythme. Une seule condition est requise, c'est que la modulation ou tonalité ascendante et descendante ne contrarie pas la loi de périodicité du rythme. On ne voit pas que cette exigence soit sacrifiée ; chacun sait qu'elle reste la base de la combinaison.

Mettez maintenant le discours à la place de ce *do mi sol* peu significatif. Le mariage de l'idée et du rythme devra s'opérer dans le même sens. Il faudra que la phrase chantée se distribue en un certain nombre de parties égales. La difficulté, c'est que ni le sens, ni le rythme, ne doivent y apparaître lésés. Il faut qu'ils semblent évoluer chacun naturellement ; mais, notez-le bien, c'est la phrase qui doit se plier au rythme ; le rythme n'abdique pas.

Dans le cas du discours pur, en apparence soustrait aux modulations musicales, en réalité conservant sa musique particulière inhérente à la voix humaine, il faut distinguer entre la prose et la poésie.

Le sens commande impérieusement dans le langage ordinaire ; le rythme obéit. Ce mot ne signifie pas qu'il est annihilé ; seulement il devient très variable, il se modèle sur le sens, il se drape sans cesse sur le flot significatif. Celui qui parle ne s'astreint pas à couler ses expressions dans un moule unique qui servira pour une longue suite de mesures semblables. Il se permet de varier les mesures. L'amplitude de cette variation n'est pas aussi grande qu'on pourrait le croire, mais l'évaluer nous prendrait trop de temps.

Dans la poésie, au contraire, le rythme préexiste, il est choisi d'avance. C'est la pensée, c'est la parole qui doit alors accommoder son mouvement au rythme préétabli. L'art, précïsément, consiste à savoir allier habilement ces deux choses de façon que leur accord paraisse au plus haut point naturel. Et c'est le langage qui doit se modeler! Que l'on ait élargi les règles du rythme en ces

derniers temps, nous ne le cachons pas, mais on n'a pas détruit la loi fondamentale ; nous le montrerons ailleurs.

Les mauvais poètes prouvent par toutes sortes de gaucheries d'expression, par les *chevilles* dont il se servent, que c'est bien le rythme qui règne en maître.

L'expérimentation même peut fournir une contre-épreuve en dissociant les éléments divers unis au rythme et montrer de façon irréfutable en quoi consiste le rythme.

Que j'aie oublié les paroles d'un chant, que je ne sache point citer les notes, si je connais la modulation et le mouvement, j'exprimerai ces deux éléments en remplaçant le sens par un tra-la-la quelconque. Cette élimination me reportera au système périodique des trois cloches cité plus haut. Comme il n'y aura plus aucune signification intellectuelle, la répétition des mêmes syllabes ne laisse subsister que la variété des notes et l'identité de mouvement d'une mesure à l'autre. Ceci pourtant reste encore un complexe. La sonnerie de mes trois cloches se reproduisant sans varier d'une mesure à l'autre ; or, dans le cas présent, la modulation se transforme de mesure en mesure. Essayons de l'éliminer.

Je puis me contenter de jouer le morceau avec les bouts des doigts sur une vitre. Ce qui disparaît alors, c'est cette modulation, la différence de tonalité entre les notes, les intervalles qui rendent un son plus aigu ou plus grave. Que reste-t-il ? Le mouvement, le rythme pur. Nous l'avons atteint, cette fois, par un autre moyen, et il a toujours la même composition.

Il est ainsi démontré, par synthèse et par analyse, que la répétition des mêmes notes, des mêmes syllabes d'une mesure à l'autre n'est ni inhérente au rythme, ni une nécessité, ni une beauté. Le rythme s'accommode fort bien de ces éléments superposés à lui, à certaines conditions. L'art intervient pour assurer l'harmonie entre ces éléments divers, mais la nature elle-même les a rassemblés. Le rythme, en effet, n'existe pas isolément. Il est toujours le rythme de quelque chose. Il est une qualité, non un être en soi. Le rythme est du mouvement scandé, mais le

mouvement n'existe pas isolé; il n'y a dans la nature que des objets qui se meuvent. Si, à l'imitation de certains théoriciens de la musique comme Lussy, on définissait le rythme comme « une distribution du *temps* ou de la *durée* en parties égales », la définition paraîtrait plus profonde ; elle ne serait que plus obscure. Qu'est-ce que partager le temps en morceaux ? Les jours, les heures, les minutes sont des cadres vides, attendant qu'on y coule la matière de l'action. C'est la chaîne des actions, des phénomènes, donc des objets en mouvement dans l'espace et le temps, que l'on peut diviser. Mais temps, espace, mouvement sont des abstractions. L'espace est la juxtaposition des corps ; le mouvement est leur transformation interne ou leur déplacement ; le temps est la succession des phénomènes. Ainsi, pour rétablir la synthèse après l'analyse, il faut dire que le rythme est une qualité inhérente à la mimique, à la danse, à la musique instrumentale, au chant, à la poésie, à la prose même, une condition ou loi de tous les arts dont les moyens d'action se déroulent dans le temps. Il n'est pas un art à lui seul.

Ces constatations suscitent une question intéressante : de tous ces arts qui se rapportent à la voix humaine, lequel est né le premier ? Sont-ils apparus ensemble ou l'un d'eux a-t-il engendré l'autre ?

On ignore si l'humanité primitive parlait le langage des oiseaux ou celui des ours ou quelques chose d'approchant, mais un instant de réflexion et d'ailleurs l'observation des tribus arriérées montrent que l'éloquence du langage est une lente conquête des siècles. Loin de couler en discours volubiles, précipités, avec nos modulations légères et sinueuses à peine mesurables, la parole primitive devait être rare, intermittente, tantôt saccadée, tantôt analogue aux récitations chantantes de nos écoles enfantines. Ce sont les expressions stéréotypées, proverbiales, qui représentent l'état ancien de la phrase. La forme archaïque en est courte, fixée une fois pour toutes. A la campagne, beaucoup de gens apprennent encore les formules d'idées comme ils apprennent les mots, et il est rare que leur parole s'aventure en dehors de ce formulaire.

Pour être assimilé à la prose moderne, ce langage manque de flexibilité. Pour être de la musique, au sens où nous comprenons aujourd'hui le mot, il possède le rythme, mais il est incapable de parcourir tous les degrés de l'échelle musicale. D'une part, cette souplesse actuelle de la parole ramenée à un registre de voix plus limité ; d'autre part, cette modulation musicale à travers plusieurs octaves, sont des acquisitions artistiques. Au début, par la faiblesse même des moyens, parole, chant, poésie se confondent. Ces trois modes d'expression ne se sont différenciés que peu à peu, très lentement ; et nous scandaliserons sans doute les poètes et futurs poètes, les virtuoses de la musique vocale, en exprimant l'opinion que le plus tard venu de ces trois arts, le plus difficile à constituer, le plus parfaitement adapté à nos besoins d'humanité pressante, c'est le discours en apparence si naturel et si libre, c'est la prose !

Cette constatation ne vise pas à hisser la prose au dessus de la poésie dans l'échelle des valeurs. Elle est purement chronologique. Nous voulons acter simplement que l'orateur, le philosophe, le savant, l'homme instruit se sont affranchis des entraves dont la musique et le rythme enchaînaient trop leur pensée.

Est-ce à dire que la prose n'a point de rythme ? que la poésie n'a point le sérieux de la pensée ? Il faut s'expliquer là-dessus.

Certes, le langage humain, pris en bloc, est une œuvre d'art, mais la pensée pratique veut pouvoir s'exprimer en autant de mots qu'il est nécessaire, en mots choisis d'après leur sens plutôt qu'en raison de leur sonorité et de leur étendue. Les groupes de mots formeront des unités qui se succéderont en général sans grand souci d'égalité, les unes plus longues, les autres plus courtes, entrecoupées de pauses de durée variable. Il n'y aura d'obstacles matériels à l'émission continue du discours que les nécessités de l'aspiration et de l'expiration. Tel est le langage de la prose, libre en ses allures. On la croit soustraite aux lois du rythme, parce que le rythme y est plus changeant que dans la poésie. Au vrai, le rythme n'y varie pas autant qu'on pourrait le supposer,

mais nous ne serons à même de le prouver que quand nous aurons étudié les éléments du rythme, dont nous ne connaissons encore que la qualité fondamentale.

Mais le langage peut être coulé dans un moule. Si on décide que la pensée devra s'exprimer en membres de phrase de durée égale, on obtiendra la poésie. Si on décide en outre que ces phrases recevront des modulations plus amples, on obtiendra le chant. On voit tout de suite à quels accommodements la pensée devra se plier pour acquérir les qualités soit de la poésie, soit de la musique.

Pourquoi les savants et penseurs ne s'astreignent-ils pas à composer leurs ouvrages en vers ? Ils sentent que cette obligation de n'employer jamais que des expressions parfaitement adaptées au cadre fixe du rythme gênerait l'essor de leur pensée, qui est à leurs yeux le principal. Prose et poésie ont donc chacune leur domaine particulier. Le domaine de la poésie est cette partie de notre âme demeurée plus proche de la nature première, le fonds de notre sensibilité, les émotions, les sentiments, les passions, tout ce que la raison essaie d'éliminer de ses concepts sans y parvenir jamais entièrement. Les gens rassis disent que ce domaine est la partie enfantine de l'esprit humain ; les autres estiment que c'est le patrimoine commun et que l'humanité presque toute entière n'en connaît pas d'autre. Nous ne déciderons pas si la poésie est une survivance ou si elle est le langage éternel du cœur ; nous avons seulement à constater ici que l'instinct, l'inconscient, les forces latentes qui agissent en nous, s'accommodent très bien des formes définies, divisées en parties égales symétriques et régulières, y trouvent même une sûreté et un plaisir. Tandis que les intellectuels se sont affranchis de cette sujétion, les sensitifs au contraire ont codifié le système et en ont fait un art séparé. En sorte que poésie et prose sont devenus des arts de plus en plus divergents et caractérisés. Il est évident encore que le chant a bien plus d'affinité avec la poésie qu'avec la prose. Son domaine est aussi le sentiment et la passion.

Mais cette division en trois arts est encore une simplification préalable. En fait, l'ingéniosité humaine a su créer pour des be-

soins divers des combinaisons multiples. Il y a une prose libre qui a donné la priorité à l'élément significatif. Elle ne manque pas d'un certain rythme parce qu'il existe une musique naturelle dans la parole humaine. Mais il existe aussi une espèce de prose plus apprêtée, mieux scandée, de rythme plus uniforme, se rapprochant davantage du vers. Tantôt la rime seule manque ; tantôt on ménage des suites de mesures identiques, procurant au passage le plaisir d'un balancement régulier, puis la libre allure recommence, ou l'on passe à une autre échelle rythmique. Qu'on dénomme cette variété *prose rythmée* ou *vers libres*, c'est tout un. Le *Prométhée* d'Edgard Quinet, la *Joyselle* de Maeterlinck, les *ballades* de Paul Fort appartiennent à la poésie, bien que les auteurs n'aient pas divisé en lignes leurs strophes ou leurs phrases comme Henri de Régnier, Vielé-Griffin ou Verhaeren. En condamnant ces variétés intermédiaires, les partisans de l'esthétique ancienne n'ont affirmé que leur attachement à des formes typiques et murées, au régime des castes en littérature.

La même variété se manifeste aussi en musique. Le chant sans paroles unit le rythme à une succession de modulations ascendantes et descendantes. Celles-ci ne réclament de la voix qu'un *a* ou un *o* sans signification. Mais, si on imagine d'incorporer à chaque note une syllabe significative, si la suite de ces syllabes exprime une idée, le chant musical est en même temps un poème : n'est-ce pas un genre mixte ? faut-il le condamner sous prétexte qu'il est mixte ? Au lieu de paroles, le chant peut être accompagné de mouvements des bras, des jambes, du torse : c'est la danse, genre mixte ! Et, si enfin le langage accompagne la danse, on aura quatre éléments associés : rythme, note, parole et geste ; et c'est la ronde, la farandole, le « cramignon » liégeois.

Il y a donc en musique, en poésie, tout comme dans les arts du dessin, de la sculpture, de la gravure, des genres, des espèces, et des variétés. Cette richesse de formes, qui offusque les esprits simplificateurs, mettra les novateurs à l'aise. Qu'il y ait un ensemble de procédés à suivre, rien de plus exact ; mais il faut en apprendre la valeur, le rendement, afin de pouvoir à bon escient s'en affranchir ou les renforcer.

CHAPITRE II

Le mécanisme du rythme

La question de principe résolue, nous avons à étudier *comment* le rythme est assuré pratiquement dans l'art de la poésie.

Il s'agit d'abord d'instituer une analyse rigoureuse de l'*unité de rythme.*

De quels éléments se compose, en soi, une unité de rythme, puisque nous en élaguons la variété des tons et celle des paroles ?

Ensuite il faudra rechercher *dans quelle proportion* et *par quels artifices* ces éléments doivent être combinés pour assurer cette harmonie nécessaire de leur ensemble.

Pour étudier ces trois questions, il faut avant tout déterminer *quelle est l'unité fondamentale.*

Est-ce le vers ? ou l'hémistiche ? ou la strophe ? Nous n'en savons rien encore. Par quelle méthode déterminer ce point ? La poésie est définie « le langage des vers ». Il semble donc que l'unité soit le vers, qu'il n'y ait pas d'autre unité concrète et que tout le reste soit subdivision ou groupement en raison du vers. Mais ce n'est peut-être qu'une apparence. Les théoriciens qui nous ont fait des règles de versification, n'ont pas même rencontré l'occasion d'étudier le vers en fonction du rythme, car ils n'ont connu le rythme que de nom. Il se pourrait donc que le vers ne fût une unité que par le sens, soit une somme fixe de syllabes sans rapport direct avec l'unité rythmique, soit un multiple de cette unité. Par quel procédé atteindrons-nous donc la vraie unité de rythme ?

Il n'y a guère d'espoir de découvrir quelque chose de certain par les moyens employés dans les prosodies ordinaires. Nous pourrions, il est vrai, faire semblant que le problème est tout

résolu ou qu'il n'existe pas. Une définition tombant en axiome en impose ! Ce moyen nous répugne. Puisque le vers lui-même ne nous apparaît encore que comme un nombre, adressons-nous une fois de plus à cet art connexe dans lequel l'unité de rythme n'est ni discuté ni discutable, la musique. C'est par comparaison que nous arriverons à démêler ce que vaut l'unité du vers et de la strophe et que nous trouverons, au point de vue du rythme, la base réelle du système. C'est pour avoir méconnu ce procédé légitime que nos manuels ont encouru le reproche d'incompréhension.

Répétons-le donc, la poésie est un chant. Si elle semble totalement séparée de la musique avec laquelle autrefois elle ne faisait qu'un seul être, ce n'est qu'une apparence. Dans toute poésie subsistent les mêmes éléments fondamentaux que dans la musique. Pourquoi donc certaines gens, même des poètes, même des théoriciens de la poésie, ne les reconnaissent-ils plus ? Parce que ces éléments musicaux n'y apparaissent plus que voilés, atténués. La poésie récitée a pris une tonalité plus discrète et plus sobre, c'est-à-dire des notes à intervalles plus petits. Le rythme y a pris une allure plus pédestre et plus accélérée. Chantez, par exemple, le premier couplet de la *Marseillaise*, et puis récitez-le : vous sentirez dans la récitation s'abaisser la courbe d'inflexion de la voix et l'amplitude du rythme se raccourcir. Mais ce ne sont là que des différences de degré, et c'est bien à tort que le vulgaire croit le rythme poétique soumis à d'autres lois que le rythme musical. Le divorce actuel entre ces deux arts nous forcera donc à dire en réalité deux fois la même chose et à montrer, sous la différence des termes, l'identité de sens et d'objet.

La phrase musicale se divise en parties égales appelées *mesures*. Les mesures sont donc, au sens concret du mot, les unités de la mesure du chant.

Les mesures sont indiquées dans l'écriture musicale par des *barres de mesure*. Le profane croit qu'il n'y a rien de plus dans ces divisions qu'un moyen artificiel de donner à chaque note sa durée ou de faciliter l'exécution homogène au cas où il y a plu-

sieurs exécutants ; il ne songe pas au rythme ; ces avantages pratiques lui cachent la cause profonde. *Battre la mesure*, c'est en réalité *scander* le rythme. Les barres qui traversent la portée ne sont que la ponctuation lisible du rythme. Grâce à elles, chaque unité de rythme est isolée et reconnue par l'œil. Mais, bien entendu, ces unités de rythme préexistent. La représentation par écrit n'est pas la création du rythme. Sans aucun signe indicateur, ces unités existeraient. On ne s'est même avisé de les marquer que bien tard, au début du XVIIe siècle, quand la musique devint plus compliquée et pour faciliter l'exécution des ensembles. Le rythme, lui, est aussi ancien que le chant, plus ancien que l'humanité : il exerce son influence sur les animaux eux-mêmes. Le problème revient donc à rechercher comment ces unités se différencient l'une de l'autre à l'ouïe et au sens intime du musicien. Pour l'expliquer, il faut remonter un peu haut.

Sans vouloir entrer dans tous les détails de la composition des mesures musicales, rappelons qu'il faut nécessairement, pour marquer le rythme à l'ouïe, qu'il existe un *signe distinctif* attaché à l'un ou l'autre élément de chaque unité rythmique. Il en est, avons-nous vu, de la mélopée en musique comme de la symétrie en dessin. Une suite de points ou de traits semblables passant indéfiniment devant les yeux n'aurait point de rythme. Mais si, de cinq en cinq points par exemple, on laisse un intervalle vide, ou si on marque un point plus gros, ou si on le distingue par un trait placé dessus ou dessous, ou si on le colore en rouge, la périodicité s'établit pour l'œil. Comment s'établit-elle pour l'oreille ? Est-ce aussi un intervalle de temps ou repos ? Est-ce une note plus élevée ou plus intense ? Est-ce un coup frappé ou un mouvement conventionnel du bras ?

En musique, la portion de chant comprise entre deux barres de mesure n'est pas séparée de la suivante par un repos. Certes, il peut y avoir une pause, marquée par ce qu'on appelle un soupir, un demi ou un quart de soupir ; mais cela n'arrive qu'à la fin des groupes mélodiques, ce n'est pas la caractéristique ordinaire de la fin d'une mesure. Il faut donc éliminer ce critérium de nos moyens de reconnaître la mesure à l'ouïe.

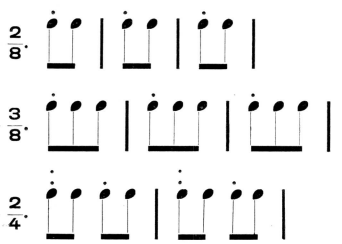
Ce qui remplit la mesure, ce qui en fait l'étoffe ou la matière, ce sont les tons ou sons, qui, de par l'écriture, sont appelées notes. Or une mesure est composée de tons ou notes de hauteur variée, en nombre variable. Est-ce que le nombre des notes ou leur hauteur intéresse le rythme ? Nous avons déjà touché à cette question, mais il est utile d'insister. Si on considère le choix et la suite des sons, c'est le sentiment intérieur qui les déroule ; ils sont versés dans le cadre du rythme comme la pâte dans un fer à gauffres. La hauteur de chaque son, le passage d'un son à un autre son plus élevé ou plus grave, qu'on appelle intervalle, n'est pas réglé par le rythme. Si la fin d'une période réclame le retour d'un ton particulier, l'accord avec une suite de sons antérieurs, c'est en vertu de lois d'harmonie qu'il ne faut pas confondre avec celles du mouvement rythmique. Tout au plus pourrait-on découvrir que le nombre des notes dans les limites d'une mesure peut être beaucoup plus grand pour la dextérité d'un violoniste que pour la parole humaine.

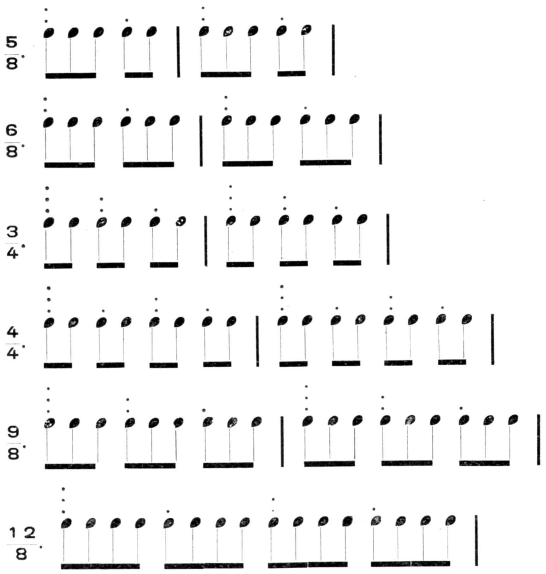
Ce qui est du ressort du rythme, c'est en premier lieu la *durée* de chaque mesure. Sous ce rapport, il y a en musique diverses espèces de mesure. En prenant comme base de durée la ronde, on peut créer des mesures d'une ronde, d'une demi-ronde, de 3/4, de 6/8, de 9/8, de 12/8 de ronde, etc. En second lieu, il y a diverses façons de diviser la durée choisie comme unité en fractions qu'on appelle des *temps*. La mesure est dite à deux temps, à trois temps, à quatre temps, etc. Mais il n'est pas du tout nécessaire que la durée d'un temps absorbe toute la durée d'une note. Deux noires peuvent remplacer une blanche, un triolet peut prendre la place de deux croches, et ainsi de suite. Réciproquement, on peut tenir une note pendant la durée de deux temps, de trois temps, d'une mesure entière. Donc la durée seule du temps, une fois choisie, reste immuable pendant toute une série de mesures qui forme une unité supérieure.

Pour marquer l'unité d'une mesure ainsi remplie de notes hautes et basses en nombre variable, il n'y a qu'un moyen naturel : donner à un des temps de la mesure un accent dis-

tinctif. Cet accent ne peut être de hauteur, puisque la tonalité appartient aux inflexions de sentiment indépendantes du rythme, mais il peut être un *accent d'intensité*, plus fort et non plus haut. Quand le chanteur marque la mesure par des mouvements de la main, ou du pied, ou de la tête, quand le chef d'orchestre *bat* la mesure de son bâton, de son bras et souvent de tout son corps, ils ne créent pas le mouvement, ils ne font qu'amplifier ce qui est inclus dans le rythme de la partition ; ils traduisent à leur façon par le geste cet accent d'intensité qui est du domaine de la voix.

Cet accent doit être à une place invariable. Il pourrait être au début de la mesure, au milieu ou à la fin ; c'est une affaire de convention. En fait, dans notre façon d'écrire la musique, il est placé au début. Dans le langage du solfège, on dit que *chaque premier temps est un temps fort.* Le reste de la mesure est composé de temps plus faibles. Il peut y avoir des modes rythmiques plus compliqués, qui admettent des temps demi-forts alternant avec les temps faibles. C'est cette proportion des temps forts en union avec la durée de mesure choisie comme base qui produit les différentes espèces de rythme. Dans l'écriture musicale, on indique par un signe au début d'un morceau si la mesure est à 2/8, 3/8, 2/4, 5/8, 6/8, etc. ; dans tout le cours du morceau, on indique par des barres les subdivisions ; on n'indique pas les temps forts ; ce serait bien superflu, puisque le temps fort est toujours au premier temps de chaque mesure. Théoriquement, nous pourrions résumer ces notions, pour les yeux, par le tableau suivant, en y ponctuant les temps forts et demi-forts :





Ce tableau ne contient que des éléments rythmiques. On pourrait y introduire des notes de ton varié, de durée diverse, à condition de respecter la valeur des temps. On peut moduler le tout sur le même son *a* ou *o*, on peut nommer les notes par les noms conventionnels qu'on a inventés pour elles. On aura de la sorte ajouté un élément sentimental, qui reste d'ordre assez général pour ne pas troubler le rythme. Mais qu'arrive-t-il si l'on veut y introduire un élément intellectuel, si l'on double encore la mélodie d'un discours significatif remplaçant le banal *a o* ou l'épellation par *do mi sol* ? C'est joindre à la musique pure un élément étranger qui a ses exigences, comme le rythme a les siennes. On conçoit bien que l'*allure du discours ne doit pas venir contrarier l'allure fondamentale du rythme*. Cette condition va de soi ; on peut considérer comme une loi primordiale l'obligation de faire concorder le sens avec le rythme. Mais cette concordance est-elle réalisable ? Est-elle facile ou est-ce un tour de force ? A quelles conditions pourra-t-on la réaliser ? Voilà ce que nous devons rechercher.

Oui, le discours a ses exigences, d'ordre intellectuel ; en outre, ce qui est ici plus grave, il a aussi son rythme propre, que la suite des notes ne possède pas. Le problème à résoudre dans l'alliance du discours et du chant consiste donc à établir l'accord entre deux rythmes.

Comment s'établira cet accord ? Le discours se dépouillera-t-il de son rythme pour se modeler sur celui du chant ? Ou est-ce la musique qui abandonnera le sien ? Ni l'un ni l'autre.

Evidemment le problème est déjà résolu pour qui connaît l'identité foncière entre la poésie et la musique, entre la poésie et la prose ; mais, quand on voit des musiciens comme Jules Combarieu nier ce rapport, il faut bien commencer par traiter le rythme du langage et celui de la musique comme s'ils étaient étrangers l'un à l'autre.

Pour résoudre la question, il faut donc déterminer en quoi consiste le rythme du discours, comme nous avons cherché en quoi consiste le rythme musical.

Le langage n'est pas composé de tous monosyllabes, qui pourraient remplacer les noms des notes sans nouvelle complication. Les mots sont de longueur variée et s'engrènent d'après les nécessités du sens. Les expressions forment des unités qu'il s'agit d'encadrer dans le cadre du rythme.

Or, nous venons de voir que l'unité de rythme a son accent, le temps fort, dont la place est fixe. L'unité logique a aussi son accent, que nous devrons déterminer. Pour assurer la concordance il faut donc que le temps fort ou accent de l'une coïncide avec le temps fort ou accent de l'autre.

Où sont les accents ou temps forts dans le discours ?

Les mots du langage, à l'exception des particules et petits mots subordonnés aux autres dans la construction, ont une syllabe qui se prononce plus haut ou plus fort que les autres. — Ici, puisque nous écrivons au lieu de parler, nous la figurerons dans les exemples qui vont suivre en caractères gras. — Cette syllabe dominante, qui est l'*âme* du mot ou de l'expression, comme disait déjà le grammairien latin Charisius, n'occupe pas

la même place en toute langue. En latin, on articule **o r** d i n e m (ordre), **d o** m i t a t (dompte), **c a** l i d u m (chaud), **s o** l i d u m (sou), **o m** n i b u s (à tous), **p r e n** d e r e (prendre), h a **b e** t i s (avez), c i v i **t a** t e m (cité), **m u** r u m (mur), **v a** l e t (vaut). La syllabe ainsi mise en relief est nommée syllabe *tonique* ; les autres sont dites *atones*. On dit encore, avec le même sens, que cette syllabe *a* ou *porte* l'accent tonique. En latin donc, sauf dans les monosyllabes accentués, c'est l'avant-dernière syllabe ou c'est la troisième (en comptant par la fin du mot) qui a l'accent.

En français, la syllabe tonique est la dernière du mot, si elle est sonore, ou, ce qui revient au même, c'est l'avant-dernière quand la voyelle finale est atone (*e* dit muet). Ex. b o u l a n **g e r**, p a r t i **r o n t**, l i b e **r t é**, s o u p i **r a i l**, a v e n t u **r a**, mais b o u l a n **g è r e**, a v e **r t i s s** e n t, e n c h a î **n é** e, r e **d o u t** e, c o n **f o n d r** e, r é c o n **f o r t** e, t e **n a i l l** e s, a r g e **n t i n** e.

En wallon, c'est aussi la dernière syllabe sonore du mot qui a l'accent, et, comme les finales atones sont devenues encore moins sensibles qu'en français, il n'y a pas lieu de s'occuper de ces finales, sauf dans deux cas dont nous parlerons en temps plus opportun. Donc : *bole***djî**, *vèri***té**, *ratin***dèt**, *mâli***gnant**, *spawe***ta**, *roûvi***ront** ; — *bo***trèss***e*, *grandi***veûs***e*, *èk***nèy***es*, *apé-ti***hant***es*, *bo***low***es*, *på***pîr***e*, *ramo***nac***e*, *ma***zindj***e*.

Ce que nous venons de constater pour les mots pris isolément, on peut le constater aussi pour les expressions. — Nous appelons ici expressions des groupes de mots présentant un certain caractère d'unité. — Il suffira d'en donner une idée par des exemples en faisant saillir la syllabe tonique.

Il y a des locutions verbales, comme battre la cam**pagne**, avoir **peur**, faire in**jure**, faire arrê**ter**, tirer ven**geance**, trouver la **mort**, porter aux **nues**, mettre en **œuvre** ; — des locutions substantives : face-à-**main**, salle à man**ger**, cour d'a**mour**, char-à-**bancs**, pot aux **ros**es, palais de jus**tice**, garde-**fou**, un rendez-**vous**, mon réveille-ma**tin**, le roi-so**leil**, comme un loup ga**rou**. Ces locutions ne comprennent pas seulement des espèces

de mots composés ; il y a des locutions formées par circonstance, comme quand une épithète est préposée à un substantif : un méchant **homme**, un bon **roi**, les doux pro**pos**, deux vieux a**mis**, un grand dî**ner**, son franc par**ler**. Il y a des locutions adjectives, pronominales, adverbiales, conjonctives : bon à sa**voir**, doux au tou**cher**, dur à **cuir**e, trop sé**vère**, le plus ar**dent**, — celui-**ci**, eux-**mêm**es, vous-**autr**es, — jusqu'i**ci**, au de**là**, à la cam**pagn**e, dans les **airs**, à l'aban**don**, de pied **ferm**e, pour l'amour de **Dieu**, comme au ha**sard**, sans rien **dir**e, par aven**ture**, en récom**pens**e, — parce **que**, tandis **que** (où *que* peut avoir l'accent).

Parfois une expression, ou même un mot un peu long, peuvent être considérés comme ayant un temps demi-fort supplémentaire, suivant le besoin du rythme : **au gré** des VENTS, mais pour l'**amour** de DIEU, une **bell**e oraiSON, nulle sen**sa**tiON, la **ma**le CHANCE, ex**trê**meMENT, su**per**beMENT | et magni**fi**queMENT. On entrevoit donc dès maintenant des compromis possibles entre le sens et le rythme.

Cependant, malgré tous nos efforts pour clarifier dans l'esprit du lecteur wallon cette notion indispensable de l'accent tonique des mots et des expressions, nous craignons encore que plusieurs lui refusent leur assentiment. On n'a jamais rien remarqué de semblable, objectera-t-on ; on prononce toutes les syllabes en français et en wallon avec la même intensité. Nous devons donc employer des moyens un peu gros pour les détromper. En voici un, c'est un réactif obtenu par effet de contraste. Sans connaître la puissance de l'accent tonique, tout le monde sait en Wallonie, pour l'avoir entendu, de quelle singulière façon un allemand inexpérimenté prononce le français. Il dira par exemple, en plaçant les accents tout de travers : **pour**quoi **vou**lez-vous que je **dé**clare le **con**traire ? Les mots sont corrects, l'accent est abominable. Et vous riez ! Prononcez à votre tour ; la phrase devient : pour**quoi** voulez-**vous** que je dé**clar**e le con**trair**e ? Vous prononcerez ainsi d'instinct, même si vous ignorez l'existence de l'accent tonique. L'Allemand aussi prononçait d'instinct,

mais il imitait ce qui existe dans sa langue, et c'est tout l'opposé du français. Les accents en allemand affectent en général les syllabes radicales des mots, le premier terme dans les composés : **va**terlich, **se**ligen, **Haus**frau, **aus**gehen, **Barm**herzigkeit. L'Allemand imite donc d'instinct en français le rythme descendant des langues germaniques. Mais, en français, en wallon, le rythme est ascendant ; tous les mots, toutes les expressions ont l'accent tonique à la fin.

La netteté de cet accent joue un grand rôle dans la prononciation. C'est par la place des accents que « **Charl**es at**tend** » diffère de « charla**tan** », qu'il est possible de distinguer tel vers célèbre : « Et sortir de la vie comme un vie**illard** en **sort** » de sa parodie de mauvais goût : « ... comme un **vieil** hareng **saur** ». Si « alar**mée** » ne se distingue pas de « à l'ar**mée** », ni « trop peu**reux** » de « trop heu**reux** », ni « a**llez** vous l'a**vez** » de « a**llez** vous la**ver** », c'est à cause de l'identité d'accent tonique s'ajoutant à l'identité complète des syllabes.

Dissipons encore une couple de confusions possibles.

1° Il y a des langues chantantes où l'accent tonique est musical. On y fait ressortir la syllabe principale non par une intensité plus grande, mais par un ton plus élevé. C'est le cas du grec ancien et du latin classique. En français, en wallon, dans les langues germaniques, répétons-le, l'accent est d'intensité, bien qu'on lui ait laissé par tradition le nom de « tonique », qui ne convient qu'à la hauteur du son.

Il résulte de cette différence que, là où l'accent est vraiment « tonique », il dépend de la « tonalité » et non du rythme. Les syllabes plus hautes sont des notes plus aiguës : il n'y a aucune obligation de les faire tomber aux temps forts de la mesure, comme nous le verrons plus amplement ci-après.

2° Il ne faut pas confondre non plus l'accent d'intensité invariable des mots et expressions avec les inflexions diverses qui proviennent des sentiments et des passions, de la tournure exclamative, interrogative, impérative : tout cela aussi est du ressort de la mélopée ou tonalité, non du rythme. Le sentiment n'a

d'autre influence sur le mouvement du rythme que de le précipiter ou le ralentir. Cette constatation nous montre que le mouvement initial ne demeure pas nécessairement immuable pendant toute la durée d'un morceau. Il peut varier, mais ce n'est pas le moment d'introduire ces exceptions dans la notion fondamentale du rythme : nous avons besoin, au contraire, de simplifier la théorie en ne considérant que des groupes de mesures égales.

Il reste donc que c'est la succession des toniques et des atones qui fait le rythme naturel et libre du langage, c'est-à-dire de la prose. En poésie, c'est là toute la différence, cette succession des toniques et des atones devra se plier à certaines règles. Lesquelles ?

Le rythme de la poésie ne diffère pas du rythme du chant accompagné de paroles. On abandonne dans la récitation poétique la mélopée musicale pour y substituer une mélopée plus discrète ; mais le rythme n'est pas détruit. Il faut donc que les mesures successives du discours ordinaire, pour devenir mesures poétiques, concordent ou plutôt ne fassent qu'une seule et même chose avec les mesures du chant. Celles-ci exigent un nombre fixe de temps et la place fixe du temps fort. Il faut donc aussi *que les expressions ou unités de sens qui se suivent comprennent chacune le même nombre de temps et aient leur accent à la même place invariablement.*

Or, cet accent, en français, en wallon, est à la finale de l'expression : donc *c'est la fin de l'expression qui doit tomber au temps fort du rythme.*

Il y a par exemple un temps fort de trois en trois syllabes dans ces vers d'André van Hasselt. :

Où faut-**il** | la cher**cher** | sur la **terr**e, |
Où faut-**il** | la cher**cher** | dans le **ciel**, |
Cette **fleur**, | cette **fleur** | du mys**tère**, |
Idé**al** | complé**té** | du ré**el** ? |

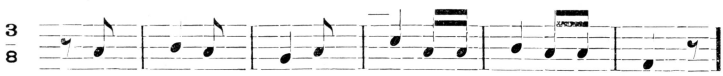
Il y a des mesures équivalentes de deux et de trois syllabes dans ces vers :

Il **prit**, | quit**ta**, | re**prit** || la cui**rasse** | et la **haire**...
Le **jour** | n'est **pas** | plus **pur** || que le **fond** | de mon **cœur**...

Nous ne sommes pas encore assez armés pour prouver que ces mesures de trois syllabes sont équivalentes à celles de deux qui les précèdent ; nous n'avons ici d'autre désir que de montrer le temps fort ou accent occupant la dernière place de chaque mesure.

Ici, une pierre d'achoppement. Celui qui connaît la notation musicale ou qui se rappelle ce que nous avons dit antérieurement, nous objectera que la musique place le temps fort *au début* de la mesure ; il en conclura que nous versons dans une contradiction flagrante, ou que musique et poésie sont en complet désaccord.

Pour rendre la différence plus saillante, mettons l'une sous l'autre une transcription musicale et une transcription prosodique du vers de Racine cité plus haut :



Le **jour** | n'est **pas** | plus **pur** | que le **fond** | de mon **cœur** |

Constatez que temps forts et accents coïncident ; ce sont les barres de mesure qui ne coïncident pas. Mais la barre de mesure n'est qu'un signe théorique. Ce signe pourrait être placé avant ou après le temps fort sans rien changer au mouvement rythmique, puisque les mesures se suivent sans arrêt et que la place des temps forts n'a pas changé. On peut comparer cette barre au tréma qui sert à séparer l'émission de deux voyelles : que j'écrive coïncider ou cöincider, l'effet sera le même ! c'est par convention qu'on met le tréma sur la seconde voyelle, mais au XVIe siècle on le mettait souvent sur la première. Supposez donc mentalement que les barres de mesure soient mises après le temps fort au lieu d'être mises avant, voilà tout ! il n'y aura rien de changé dans la lecture du morceau de musique et toute discordance disparaîtra.

Le désaccord actuel de transcription provient de ce que la coupe usitée a servi d'abord à exprimer des paroles latines à rythme descendant, c'est-à-dire à temps fort placé vers le commencement des mots, ainsi que nous l'avons constaté pour

l'allemand. Or, c'est ce qui existait en latin. Dans les proses latines de l'Eglise, (qui ne sont pas de la prose, mais des vers), la césure et la barre de mesure peuvent coïncider ; par exemple dans le | **di**es **i**rae, | **di**es **ill**a |. On a conservé cette coupe de la musique latine pour toute musique sans paroles : cela n'offrait aucun inconvénient ; mais on l'a conservée aussi pour le chant à paroles françaises, où le rythme est ascendant. Le désaccord ne fut pas visible, parce qu'on n'avait guère l'idée d'attribuer une musique naturelle aux paroles. Le langage apparaissant comme une chose neutre, on n'a pas prévu la nécessité d'accorder la coupe du rythme en mesures avec la coupe naturelle du discours.

L'embarras de ce désaccord de notation ne se fait vraiment sentir que quand il s'agit de mettre des vers en musique. Le musicien y réussit d'ordinaire d'instinct, mais il arrive aussi qu'il commette de vraies maladresses. Nous en reparlerons. En tout cas, pour celui qui écoute un morceau, les barres de mesure n'ont aucune réalité ; c'est le renforcement de la voix au temps fort qui est significatif. Néanmoins il y avait lieu d'insister sur ce désaccord apparent, qui cache à des musiciens même l'identité foncière entre deux choses qu'il faut toujours ramener à l'identité.

Nous ne devons pourtant pas dissimuler au lecteur que cette identification n'est pas familière à tous les théoriciens. Il en est qui ignorent tout de cette notion : ceux-là ne nous inquiètent aucunement. Mais tel auteur moins superficiel [1] a considéré l'accent métrique (de la poésie) comme « un accent *nouveau* et *particulier* » qui viendrait « se superposer » à l'accent tonique (du langage). Voilà des termes qui sont de nature à troubler les idées et à tout remettre en question. Remarquons cependant que l'auteur ne dit pas en quoi consisterait ce caractère *nouveau* et *particulier* de l'accent métrique ou accent rythmique du vers. S'il conçoit l'accent rythmique comme une entité mystérieuse qui se superposerait à l'accent naturel de l'expression, c'est parce qu'il a négligé, à notre avis, de comparer le discours, la poésie

---

[1] A.-J. THEYS, *Métrique de Victor Hugo*, p. 66.

et le chant. Il a vu des phénomènes différents là où il n'y a que des mots différents. L'accent tonique est celui du mot en tant que mot, de la locution en tant que locution ; dans le cadre de la mesure, il devient accent rythmique ou métrique du vers, accent rythmique du chant. A suivre les distinctions de Theys, c'est trois accents qui se superposeraient ou s'ajouteraient l'un à l'autre ! Mais il n'est pas vrai que le vers ait d'autres accents que ceux de la prose : il emploie exactement les mêmes, mais il ne peut employer que des expressions dont les accents tombent à des places déterminées. Il n'est pas vrai que le vers, chanté et mélodiquement amplifié, ait des accents différents du vers récité : la musique emploie exactement les mêmes aux mêmes places. On se demande donc ce que l'auteur a voulu dire. Voulait-il noter simplement que l'accent rythmique est plus solennel ou plus boursouflé ? Mais mettre plus de sentiment dans la récitation, amplifier la voix, ce n'est pas une question de rythme. Sans quoi, des vers qu'un lecteur lit à la muette n'auraient plus de rythme du tout ! Or, tout le monde sait par expérience, que le rythme subsiste même quand on lit sans émission de voix. Le rythme est alors une sensation interne, indépendante des accidents vocaliques. Allons-nous distinguer pour ce cas trois autres formes encore de rythme, pour le mot intérieur, pour le mètre intérieur, pour la musique intérieure ? C'est le même accent partout, sous des noms différents, et, toutes ces équivoques déblayées, il reste que le poète n'a donc vraiment d'autre obligation que celle de choisir dans le langage libre des expressions qui, par leur longueur et leur accent, puissent tenir dans le cadre du rythme.

Nous pouvons maintenant entrer dans le détail du mécanisme. Revenons à nos mesures. Il est visible, rien qu'à l'inspection des exemples analysés, que l'unité de mesure n'est pas le vers, comme on aurait pu le croire, mais une modeste fraction du vers. Quelle fraction ? Combien y a-t-il de mesures dans le vers ? Il semble qu'on doive pouvoir répondre d'emblée à cette question. Elle est au contraire la plus obscure, la plus délicate de celles que nous avons à résoudre.

Il faut d'abord détruire les préjugés que les auteurs des traités de versification les plus répandus ont accrédités. Ils représentent le vers comme une suite de douze syllabes, pourvue d'une rime à la fin. Le nombre des syllabes et surtout la rime les hypnotisent. Le poète Banville a même écrit, et d'autres ont répété, que « la rime est tout le vers ». Du rythme, de la mesure rythmique, de la composition variée des mesures, du nombre des mesures dans le vers, ils n'ont rien dit ou rien qui vaille.

Si la rime était la condition essentielle du vers, un vers isolé, ne rimant donc à rien, ne serait pas un vers. Or, nul besoin d'être un grand poète pour distinguer, sans avertissement, au milieu d'une page de prose, le passage subit d'un vers. Si, d'autre part, le nombre de syllabes suffisait pour constituer un vers, il suffirait de savoir compter jusqu'à douze pour être un bon poète.

Sans doute le vers est un composé de syllabes, on ne songe pas à nier ce fait matériel ; mais il est aussi un composé de mesures. Voilà l'autre face de la réalité, à laquelle on ne songe pas assez. Insistons davantage : il doit contenir un nombre entier de mesures, sans fraction. Les exemples inscrits ci-dessus le prouvent. Il doit donc être envisagé comme un multiple de l'unité de mesure. Ce qu'on ignore encore à ce moment de notre analyse, c'est combien un vers alexandrin, par exemple, comprendra de ces unités, et si le nombre en est fixe comme l'est le nombre des syllabes. Dirigeons donc nos investigations de ce côté.

Il sera bon de choisir un type de vers. Nous allons donc opérer sur l'alexandrin. Seulement que le lecteur veuille bien retenir que nous n'exposons pas en ce moment les règles de l'alexandrin ; nous nous servons simplement de cet exemple pour étudier la texture générale du vers.

Le vers alexandrin est une phrase ou portion de phrase qui se subdivise en deux parties, de six syllabes chacune, ou en trois parties, de quatre syllabes. Voici les termes techniques dont nous aurons besoin. La première division est appelée *binaire*, la seconde *ternaire* ou *romantique*.

Dans la division binaire chaque partie se nomme *hémistiche*,

du grec *hémi* demi et *stichos* vers. Il n'y a point de mot pour désigner chaque tiers du vers romantique : nous proposons de l'appeler *tierçon*. Ce mot paraîtra moins profond que « hémistiche », mais il nous épargnera l'abus d'appeler demi ce qui est un tiers.

Le point où se fait la division du vers est appelé *césure*. En attendant que nous puissions examiner la théorie de la césure, contentons-nous de noter ici qu'il y a une césure ou coupure *obligatoire* du sens et du rythme après chaque hémistiche ou après chaque tierçon. Les difficultés seront étudiées en leur temps.

Chacune de ces portions de six ou de quatre syllabes peut à son tour se subdiviser. Il y aura donc des césures *accessoires*, en comparaison desquelles les césures précédentes peuvent être dénommées *principales*.

Les césures accessoires diffèrent des principales par un seul caractère : leur place ne tombe pas après un nombre fixe de syllabes. Pour cette raison, des théoriciens modernes les nomment césures *libres* ou *facultatives* ; mais ces termes sont équivoques. Ce sont des césures dont la position est réglée par l'expression ou le sens, donc fixes et obligatoires en raison du sens, mais leur position n'est pas réglée de façon rigide par l'exigence du rythme. Supposons un hémistiche divisible au point de vue du sens en deux parties : ces deux parties pourront, selon que le sens l'exige, comprendre respectivement 3 syllabes chacune, ou l'une 4 et l'autre 2, ou même l'une 5 et l'autre une. Le rythme s'accommodera de cette diversité, nous verrons comment. Si un hémistiche est logiquement divisible en trois parties, ces trois groupes de syllabes pourront être 2+2+2 syllabes, ou 2+3+1, ou 1+2+3, etc. Dans les divisions capitales du grand vers en hémistiches ou tierçons, c'est donc le rythme qui impose le nombre fixe de syllabes ; dans les subdivisions, ce sont les nécessités du sens qui imposent la place des césures, et le rythme s'en accommode.

Ces diverses notions apparaîtront plus concrètes dans les exemples suivants :

A. — Alexandrin binaire :

— Le **lourd** | col**lier** | mas**sif** || qu'a**gra**|-fent **deux** | cam**ées**... ||
— Dans le **cuivre** | et le **plomb** || dia**mants** | enchâs**sés**... ||
— Il **ti**|-re, **traî**|-ne, **geint**, || tire en**core** | et s'arr**ête**... ||
— Du sang **chaud**, | de la **chair**, || al**lons**, | faisons ri**paille** !... ||
— Vous pardon**ner** ? | ja**mais** ! || **non** ! | j'en fais le ser**ment**... ||

B. — Alexandrin ternaire :

— Par**tout** | la **mer**, || par**tout** | les **flots**, || par**tout** l'a**bîme**... ||
— J'ai dislo**qué** || ce grand ni**ais** || d'alexan**drin**... ||
— **O** | boucher**ie**, || **ô** | soif du **meurtre**, || acharne**ment** !... ||

Ce sont les subdivisions dernières qui correspondent aux mesures rythmiques. En effet on y reconnaît facilement les mots et expressions qui ont le temps fort à la finale. Mais, objectera le lecteur avec raison, on n'y constate pas toujours l'égalité des mesures ! Vous avez des mesures formées de *ô* ou de *non*, à côté d'autres qui ont quatre syllabes ! Et, pour comble, vous avez ainsi des vers de six mesures et d'autres qui n'en ont que trois !

Parfaitement, répondrons-nous. Nous aurions même pu aligner des exemples encore plus disparates. En voici, nous n'avons pas la moindre envie d'esquiver les difficultés :

— **Tiens**, | le voi**là** ! | mar**chons**.|| Il est à **nous** ; | **viens**, | **frappe** ! ||
— **Tout** | s'illumi**nait** : || **l'ombre** | et le brou**illard** | obs**cur**... ||
— La popularité ? || c'est la **gloire** | en gros **sous** ! ||

Le premier de ces vers nous offre trois toniques qui se suivent ; le second une mesure d'une syllabe suivie d'une mesure de quatre ; le troisième a une mesure de six remplissant tout l'hémistiche ! Comment oser parler encore de mesures égales ?

Peut-être avez-vous cru jusqu'ici, sur la foi des apparences et des prosodies enfantines, qu'une syllabe en valait une autre, qu'un vers de douze syllabes valait juste autant en durée qu'un autre vers de douze syllabes. Pour dissiper ces illusions, nous sentons bien qu'il faut entamer une démonstration en règle.

La Fontaine a écrit :

En**cor** | si vous nais**siez** || à l'a**bri** | du feu**illage** ||
Dont je **cou**|-vre le voisi**nage**... ||

Lamartine eût trouvé ce second vers très laid et boiteux. Il ne sentait pas le rythme des vers inégaux. Peut-être eût-il scandé, selon la mélopée à laquelle il était habitué : « dont je | cou**vre** | le **voi**-|s**inage** || ». En réalité, les trois syllabes de la première partie valent bien les six syllabes de la seconde en signification et en durée. Quelle image admirable suscite ce mot *couvre* ! Prononcez-le donc longuement, triomphalement, avec l'orgueil du potentat étendant au loin deux bras protecteurs : « dont je **cou-ou-ou**-|-vre le voisi**nage** » ; vous sentirez cette équivalence, et vous commencerez à comprendre que la durée d'une mesure en poésie est aussi indépendante du nombre des syllabes qu'elle est en musique indépendante du nombre des notes. Vous comprendrez même par surcroît pourquoi il arrive que le musicien assigne une mesure entière à une syllabe unique d'un texte.

Plus haut, dans la même fable, nous découvrons un second exemple :

Cepen**dant** | que mon **front**, || au Cau-**ca**|se pa**reil**, ||
Non con**tent** | d'arrê**ter** || les ray**ons** | du so**leil**, ||
Bra-|ve l'ef**fort** | de la tem**pête**... ||

Ce serait un contre-sens de scander en quatre mesures : « brave | l'effort | de la | tempête || », ou en deux : « brave l'effort | de la tempête || ». Il faut au contraire développer la tonique de **bra**ve en une mesure entière. En musique, pour mieux dire, ce **bra**(ve) serait une ronde appuyée d'un bon coup retentissant des cuivres.

Ces deux exemples suffiraient s'il s'agissait seulement de faire sentir qu'une syllabe n'en vaut pas une autre. Mais la pratique ne peut se contenter de cette constatation négative. Quelle hiérarchie faut-il donc introduire entre les syllabes ? A quoi reconnaître leur longueur ? Comment les classer ?

Sur cette question on ne sait d'ordinaire que l'existence d'une répartition des voyelles et des syllabes en longues et brèves. Les latinistes ont appris que les Grecs et les Romains avaient basé leur prosodie sur cette distinction. Mais les romanistes savent en outre que, lors de la diffusion du latin hors de l'Italie, les voyelles,

brèves ou longues, avaient pris une durée moyenne ; il ne resta que les différences de timbre, et il devint impossible d'asseoir désormais un système prosodique sur cette distinction périmée en longues et brèves. Des syllabes neutres, équivalentes ou à peu près, voilà ce qu'est devenu chez nous la langue de Virgile.

Cet état de choses aggrave la difficulté du problème à résoudre. Comment le théoricien osera-t-il soutenir qu'une mesure peut se composer d'une seule syllabe, que cette syllabe unique peut en valoir trois, quatre, cinq ? La contradiction est flagrante.

A la rigueur on accepterait encore qu'il reste en français des syllabes longues et des brèves, que l'*a* de *pâte* est plus long que celui de *patte*. Mais cette concession même ne serait pas du goût de tous les auteurs. Voici Jules Guilliaume qui proteste (1). A son avis, « l'*a* de *grâce* n'est pas plus long que celui de *préface* ; il nécessite seulement une plus grande ouverture de bouche ; on peut en dire autant de toutes les voyelles classées par les grammairiens en longues ou brèves, qui ne sont en réalité qu'ouvertes ou fermées ». Sous son évidente exagération, l'assertion de J. Guilliaume contient une part d'observation vraie. Nous mesurons un peu trop la durée des voyelles à l'effort de nos muscles. Je ne sais si l'*â* de *pâte* ou de *grâce* est plus long que celui de *patte* ou de *préface*, mais, ce que je crois savoir, c'est qu'il nous « paraît » plus long. Il y a dans le discours des positions d'organes vocaux presque conformes à celles des organes en repos ; il y en a au contraire où il faut ouvrir la bouche au large, ou ne laisser au son qu'un étroit goulot, ou pelotonner la langue en arrière, ou faire descendre le voile du palais, ou abaisser la mâchoire inférieure et bomber le dessous du menton de façon à évaser la cavité buccale : alors l'effort plus grand nous donne la sensation d'une durée plus grande. En général les voyelles fermées, en français, paraissent plus longues que les voyelles ouvertes, les pluriels *bœufs*, *œufs* plus longs que *bœuf*, *œuf*, l'*i* fermé du *qui* interrogatif plus long que l'*i* ouvert du *qui* relatif.

(1) Jules GUILLIAUME, *Le vers français et les prosodies modernes*, Bruxelles, Castaigne, 1898, p. 12.

C'est pourquoi aussi, dans notre système d'orthographe wallonne, nous avons été entraîné à coiffer de l'accent circonflexe, l'*i*, l'*e*, l'*o*, l'*eu*, l'*ou* fermés, l'*a* large, bien qu'on doute parfois de la valeur de cette notation au point de vue objectif de la durée. De ces aveux successifs, il résulte que, ni en français ni en wallon, aucune chronométrie rigoureuse ne révèle de syllabes dont la durée soit double d'une autre, ni à plus forte raison triple ou quadruple ou quintuple. Ce problème de la mesure paraît insoluble.

Mais, où l'on n'a vu qu'une question d'arithmétique, il faut peut-être voir une question de psychologie.

Nous ne soutenons pas, contre toute évidence, que le *couvre* de La Fontaine, replacé dans le dictionnaire, vaut quatre brèves ; ni que le *brave*, toujours dans le dictionnaire, vaut les quatre syllabes de chacune des mesures suivantes. Nous faisons une distinction entre la valeur lexicale et la valeur oratoire des syllabes. C'est la passion, c'est le sentiment intérieur qui impriment à *couvre* et à *brave*, et, en général, aux toniques majestueuses du discours, cette exagération de durée. En voulez-vous la contre-épreuve ? Les mêmes mots, en d'autres circonstances, autrement entourés, sans l'orgueil emphatique du personnage que figure le Chêne, n'auront plus qu'une valeur moyenne. Forgeons un exemple :

Hercule | a rejeté || la peau | dont il se *couvre*, ||
Et nu, | *brave* aisément | les ardeurs | du soleil. ||

De même, en se conformant au sentiment qui l'anime, l'exhortation « *Va, cours, vole*, et nous venge » ne sera pas exprimée dans le même temps qu'on mettrait à dire : « Va quêter des louanges ». On ne prononce pas d'une traite « vacourvol », on articule chaque mot avec emphase, on fait une pause après chacun d'eux : emphase et pause comptent dans la mesure.

Il n'y a pas de syllabe tonique plus brève en soi que le mot *cri* : l'âme saura bien lui insuffler une valeur énorme, moins faite de longueur réelle que d'une discordance suraiguë et du silence d'effroi qui s'y ajoute :

Dans la nuit sombre | il lance || un si funè-|bre **cri**... ||

Voilà le phénomène que nos théoriciens ne voient pas. Tout occupés de leur arithmétique, ils cherchent des valeurs fixes, intrinsèques, immuables, là où il n'y a que des valeurs subjectives, passionnelles, incessamment changeantes. Les syllabes des mots sont des notes dont la passion se sert, et ces notes n'ont pas de durée fixe : elles incarnent les durées que l'âme juge bon de leur donner.

Quel dépit pour les esprits sages qui attendaient des règles bien prosaïques ! Du moment que vous jetez la psychologie dans la balance, penseront-ils, il n'y a plus rien de certain ! J'oubliais ; la plupart des esprits sont ainsi faits qu'ils préfèrent des entraves sûres à une liberté qui les force à délibérer et à choisir. Nous n'apaiserons point les inquiétudes en affirmant que celui qui se sent une âme de poète saura donner d'instinct aux expressions leur valeur rythmique, qu'elles jailliront toutes formées de la source bouillonnante, que les lois du rythme ne contiennent presque rien d'artificiel, et qu'elles sont plus difficiles à dégager pour le théoricien que pénibles à observer pour le poète. Il faut nous évertuer à formuler des règles concrètes.

Remarquons d'abord que les syllabes atones, par leur nature effacée, ne sont pas susceptibles de recevoir cette amplification de valeur. Celle-ci est réservée aux syllabes toniques. Quant à ces toniques, le poète n'a pas à chercher des moyens artificiels de les faire ressortir en escarboucles ni en diamants : elles auront naturellement la valeur rythmique que leur imprimeront la pensée et le mouvement de la pensée. Pour le surplus, nous n'avons que des observations bien terre à terre à lui présenter.

Est-ce que toutes les combinaisons du langage parlé peuvent entrer dans la mesure ? Non, pas toutes. Il est évident, d'après ce qui précède, qu'un mot de sept ou huit syllabes, excédant la longueur d'un hémistiche, ne peut pas entrer dans un vers. On peut y faire tenir un mot de six syllabes, comme *irrésistiblement* ; un substantif de cinq syllabes précédé de l'article ou de quelque autre monosyllabe : *la popularité, la monstruosité* ; et ainsi de suite. Mais tout groupe plus court peut entrer dans la mesure.

S'il y a des groupes trop longs, n'y a-t-il pas aussi des groupes trop courts ? Des monosyllabes affectés de l'accent peuvent-ils se suivre dans un vers ? Ici la difficulté provient de la nécessité d'espacer les temps forts. La question prête à équivoque. Les métriciens ont édicté que *deux syllabes toniques ne doivent pas se suivre.* Cette formule est souvent prise à contre-sens. Les vers suivants sont-ils donc mal faits ?

Va, | **cours**, | **vole**, | et nous venge... ||
Tout s'illumi**nait**, | **l'ombre** || et le brouillard | obscur... ||
Tiens, | le voilà ! | marchons ! || Il est à **nous**. | **Viens**, | **frappe** ! ||

Vous y voyez deux ou trois syllabes toniques qui se suivent. Cependant leur cas ne tombe pas sous le coup de la prohibition formulée, parce que ces toniques ne se suivent immédiatement qu'en apparence. Vous constaterez en récitant qu'il y a entre elles une pause, ce qu'on appelle en musique silence ou soupir. Ce silence fait partie de la mesure. Il équivaut à une syllabe atone séparant les deux toniques : « **Va** | — **cours** | — **vole** | — et nous **venge**. Ces vers à monosyllabes accentués, dont on admire la rapidité et que l'on croit plus courts, sont en réalité les plus longs, puisqu'ils contiennent plus de mesures.

Le cas désagréable de toniques qui se suivent réellement ne se produit que si le sens ne permet pas de les séparer par un silence : « je **cours dire**, l'argen**tin son**, un vio**lent coup**, de souf**frir tant**, une femme de **corps belle** et de cœur difforme ». Mais il y a beaucoup d'expressions, ce sont les habituelles, où le premier mot forme avec le second une sorte de composé ; son accent alors s'atténue et se conforme au rythme : les grands **bois**, un fameux **coup**, je vais **dire**, avoir **foi**, cela sent **bon**, on voit **clair**, le ciel **bleu**.

Il faut prévenir encore que les syllabes du langage ne sont pas condamnées à jouer éternellement le rôle de toniques ou celui d'atones. Ce fait ne se produit que dans les mots polysyllabiques : là évidemment les syllabes antérieures à la tonique sont toujours atones, par exemple *li-* et *ber-* dans « liberté ». Mais les particules

atones des expressions ou unités syntaxiques peuvent devenir toniques dans d'autres combinaisons : viens-**tu** ? avez-**vous** ? prends-**le**, rends-nous-**les**, n'est-ce **pas** ? où court-**il** ? viens **ça** ! donne-moi **donc**. Il y a exception pour le pronom *je* en français, qui demeure atone : que **sais**-je ? où **suis**-je ? mais pas toujours en wallon : *m'avise*-**dju**, *pinse*-**dju**, en regard de *wi-ce* **so**-*dje*, **îrè**-dje. Si on voulait comparer sous ce rapport français et wallon, on trouverait encore de menues différences d'usage, comme entre prends-**le** et **prind**-*le*, donnez-**moi** et *di*nez-*me*, mais cette question des enclitiques est plutôt du ressort de la grammaire.

Il résulte aussi de ce qui précède que, si le vers possède un nombre fixe de syllabes, *il n'a pas un nombre fixe de mesures.* Sous leur apparente égalité numérique, les vers sont donc de longueur très variable. Ils sont d'autant plus longs, au point de vue du rythme, qu'ils contiennent plus de mesures ou de temps forts. On pourrait en évaluer exactement la durée, si l'usage s'était établi chez les poètes d'indiquer au début, comme font les musiciens, le mouvement général du morceau, et de ponctuer le rythme par des barres de mesure. En l'absence de cette ponctuation, il arrivera que des lecteurs divers interpréteront diversement le mouvement oratoire d'un poème. Dans l'ensemble, l'un aura un débit plus rapide, l'autre un débit plus lent. Dans le détail, il lui arrivera de contracter deux mesures en une en précipitant le débit, ou de distendre en deux mesures un membre de phrase, de ménager des repos ou d'enlever deux expressions d'une haleine. Il y a donc dans la récitation une part d'appréciation subjective. Sarah Bernard « déblayait » parfois les longues tirades avec une volubilité plus prestigieuse qu'artistique. Réciter, c'est créer une sorte de musique au premier degré pour un poème. A plus forte raison le compositeur, qui crée la musique du poème au second degré, interprète aussi le rythme original suivant son tempérament propre. Quel enseignement le poète doit-il tirer de là au point de vue des exigences rythmiques ?

Je ne veux point lui mettre martel en tête. Il doit en tirer un

sentiment de sécurité, de liberté. Qu'il ne se croie pas obligé de compter les mesures de son vers, puisque d'autres n'y retrouveront pas le même nombre, puisque l'on ne saura jamais si Auguste Barbier prononçait en trois mesures : allons | faisons | ripaille || ou en deux : allons | faisons ripaille ||. La bonne constitution du vers ne tient pas à ces minuties. Quand le poète saura en quoi consiste l'essence du rythme, il saura éviter les fautes grossières sans encombrement de règles.

Nous avons parlé de débit plus rapide ou plus lent, après avoir posé en principe la sacro-sainte invariabilité des mesures en durée. Ces deux assertions ont encore l'air de se contredire. En fait, un déclamateur ou un chanteur n'impriment pas au morceau qu'ils exécutent le même mouvement qu'un autre. Chacun a son allure naturelle. Ce n'est pas ce fait cependant qui peut troubler l'égalité des mesures : elles en seront plus lentes ou plus rapides, uniformément, et le rapport de durée entre elles restera constant. Certes, il y a un sentiment général et un degré de vitesse qui convient mieux que tout autre à un morceau : c'est pourquoi le métronome existe, c'est pourquoi le compositeur indique souvent au début de son œuvre, par un nombre, l'allure qu'il juge convenable. Mais l'exécutant peut accélérer ou ralentir le mouvement prescrit sans enfreindre la règle d'égalité des mesures. Il n'y a donc point de perturbation du rythme en ce cas. Mais voici un autre cas plus douteux. Au cours d'un chant ou d'un poème le sentiment peut changer, d'une façon passagère ou continue. Alors le rythme change aussi. Aucune loi n'ordonne que le rythme doit demeurer immuable pendant toute la durée d'une œuvre. Il y a donc des perturbations possibles, désirables même, du mouvement initial. On les note au-dessus ou au-dessous de la portée par des termes consacrés, lento, rallentendo, scherzo, etc. Ainsi passeront des groupes de mesures formant des unités de mouvement différentes, l'unité ancienne sera reprise ou totalement délaissée. On n'y était pas rivé à jamais. Le rythme varie au gré des sentiments à exprimer.

On peut introduire une restriction analogue à la règle qui pres-

crit de distinguer les mesures par le temps fort. Dans l'étude du solfège on force l'écolier à marquer fortement les temps forts, pour lui inculquer le principe. Mais le martèlement exagéré du rythme, excellent pour l'étude, s'atténue discrètement dans l'exécution. Il en sera de même pour une pièce qu'on récite. Les accents toniques doivent être à leur place : cela ne signifie pas qu'ils doivent être marqués violemment par un débit saccadé fort peu esthétique.

Un piéton faisant une longue route marche de son pas habituel, qu'on peut évaluer en longueur et en durée : est-ce à dire qu'il lui est interdit de ralentir dans une montée ? Le sifflement d'une auto ne le forcera-t-il pas à se garer d'une allure plus preste ? Il consulte sa montre, le soleil descend, il veut arriver à temps pour le souper : voilà des raisons qui lui feront hâter le pas ; mais sa nouvelle allure aura son rythme, comme l'ancienne, qui n'était pas immuable ! Et, quant au martèlement de la mesure, si on accoutume les recrues à la marche rythmée en leur faisant au début marquer solidement le pas, il serait tout-à-fait ridicule et du genre *parade-marche* de les astreindre éternellement au brutal coup de talon du début. Ces comparaisons familières, espérons-nous, feront comprendre et justifieront les tempéraments que la pratique apporte aux principes. Le sens doit se plier au rythme, c'est primordial ; mais le rythme s'accommode aussi au sens, au sentiment, aux variations successives du mouvement intérieur. Et, pour tranquilliser les esprits des néophytes, même en ce qui concerne cette égalité de durée qui reste à la base du système, nous pouvons maintenant sans danger souder les deux bouts de ce cercle d'analyse en y introduisant le relatif et le subjectif. Que le poète ne lutte jamais contre l'avertissement de son sens intime pour donner une valeur exagérée à une tonique indigne de la supporter ; mais, pour le surplus, il n'a nul besoin de calculer les temps au chronomètre. Si notre ouïe néglige en hauteur de son la différence d'un comma, si nos facteurs de pianos sont obligés de simplifier la nature, si nos violonistes touchent du doigt la corde au jugé sans y marquer des points de

repère mathématiques, notre sens de la durée n'apprécie pas non plus l'écoulement des mesures rythmiques avec la précision des instruments de nos physiciens. Une fois maître des principes, que le poète en agisse donc pour le rythme comme on fait pour la marche, la lecture, l'écriture. Qu'il se confie à la vigilance de l'inconscient. Qu'il laisse se déployer sans contrainte l'inspiration ; qu'il permette à l'émotion, aux sentiments particuliers, ces prétendues infractions aux règles, qui seront des beautés. Soumis d'abord aux règles pour mieux se les assimiler, il faut qu'il aboutisse à ne plus s'en faire une prison. La versification n'a jamais été si monotone qu'au XVIIIe siècle, parce qu'on obéissait en écolier à des règles simplifiées et mal comprises. Le poète n'est-il pas, en dernière analyse, le créateur, le juge, le maître du Verbe et du Rythme ? La poésie, comme la mer, doit avoir ses vagues, et les ondulations de la nappe liquide ne l'empêchent pas d'apparaître dans son ensemble une surface unie et plane.

CHAPITRE III

De la césure

Ce n'est point réellement passer à une autre question que de traiter de la césure, et néanmoins nous serons obligé d'en disserter longuement. C'est qu'on a beaucoup abusé de ce mot. Nous aurons surtout à faire un chapitre d'éclaircissements et de réfutations.

Jusqu'ici nous avons évité autant que possible d'employer ce terme à cause de son ambiguïté. Nous avons préféré insister sur le rôle de la tonique ou temps fort. Nous nous sommes contenté de donner en passant une définition provisoire de la césure, la présentant seulement en qualité de signe graphique, comme simple barre de mesure destinée à marquer la place du temps fort. Nous avons aussi distingué nominalement des césures principales et accessoires, obligatoires et libres. Il faut maintenant étudier la césure en elle-même.

Il est d'autant plus nécessaire d'insister que, la césure n'étant pas inscrite en poésie, son rôle risque de paraître négligeable aux yeux des débutants ou d'être mal compris.

Césure est un mot d'origine latine qui signifie *coupe* ou *coupure.* Le mot semble très clair, mais qu'est-ce qui est coupé ou césuré ? Est-ce le vers ? est-ce le rythme ? est-ce le sens ? Veut-on par là désigner une action, comme lorsqu'on dit « la *coupe* du bois », ou l'objet résultant de cette action, comme dans « une *coupe* de bois » ? On ne saurait se figurer quelles divergences présentent les définitions des manuels. Donnons-en l'édifiant spectacle.

Pour Quicherat (p. 11), césure veut dire coupure, mais il ajoute : « la césure d'un vers est l'*endroit* où il est coupé ». — Pour H. Boscaven (p. 83), « l'*endroit* où les deux hémistiches se

séparent s'appelle la césure ». — Pour Banville (p. 21), « césure est synonyme de *repos* ». — Pour Becq de Fouquières (*Traité élém. de prosodie fr.*, p. 15), « la césure, qui est un *repos relatif* pour l'esprit, n'est nullement un *repos nécessaire* pour la voix ». — Au contraire, le manuel de Le Goffic et Thieulin affirme (p. 82) : « la césure est un *repos de la voix* ». — Dorchain (p. 190) n'a pas cru pouvoir mieux dire, il reproduit la même formule. — Pour Nicaise et Salmon (p. 33), « la césure est un *repos obligatoire*, une *suspension de sens* ». — Je ne sais plus de qui me vient cette définition, assez bien ombrée, que j'ai notée sans nom d'auteur : « La césure est une *halte*, ou, comme dit Stapfer, une demi-halte rapide, le temps de s'assurer que le vers a son compte ». — Vincent (p. 22) dit, au contraire , « la coupe n'est pas autre chose que le *temps fort* le plus marqué du vers ». — Theys (pp. 59-60) estime que l'*accent* avec la *pause* ou *tenue* sur la dernière note est le signe distinctif de la césure », « un repos relatif pour l'esprit ». — Voltaire (cité par J. Guilliaume, p. 24) disait de la césure : « L'hémistiche est toujours à la moitié du vers » (voilà hémistiche » devenu synonyme de césure médiane !) ; « la césure, qui rompt » le vers, est partout où elle coupe la phrase : « *Tiens, le voilà,* » *marchons. Il est à nous* : *viens, frappe* ! » Presque chaque *mot* » est une césure dans ce vers ». On ne pouvait exprimer plus mal une idée neuve que le romantisme croit avoir inventée.

Récapitulons : la césure est une *coupe* ; un *endroit* ; une *pause*, une *halte*, une *demi-halte*, un *repos*, un *silence*, une *suspension de sens*, un *repos relatif*, un *repos obligatoire* ; une *tenue*, un *accent*, un *temps fort*, un *mot*. Comment le modeste écolier de poésie se retrouverait-il parmi ces formules contradictoires ? Le connaisseur sent bien que l'erreur gît moins dans la pensée que dans les termes ; mais l'apprenti, lui, qui essaie péniblement de pénétrer la pensée à l'aide des termes, comment devinera-t-il ?

Déblayons d'abord le terrain des absurdités les plus grosses. Dire que la césure est un *mot*, c'est confondre la *barre* de mesure avec la *note* du temps fort ; autant confondre le timon avec le bœuf, le piquet d'attache avec la chèvre attachée, le poteau avec

sa victime et le gibet avec le pendu. Dire que c'est la *syllabe* dernière accentuée, ou l'*accent*, ou le *temps fort*, c'est encore la même erreur, l'accent ou tonique ou temps fort n'existant pas sans une note qui l'exprime. Spécifier que c'est « le temps fort *le plus marqué* du vers », c'est ajouter une seconde erreur, puisque c'est définir la seule césure de l'hémistiche. Dire que la césure est un *endroit*, c'est moins grave, mais c'est tout de même confondre la coupure avec la place de la coupure. Nous savons bien que le langage est coutumier de ces extensions de sens ; on fait la « coupe » du bois : l'action ; on va à la « coupe » du bois : le lieu ; on achète une « coupe » de bois : la matière ; mais, quand on se donne la peine d'écrire un traité de prosodie, on se doit d'éviter ces équivoques. Enfin Theys donne comme synonymes la *pause* ou *tenue* sur la dernière note : pourtant « *tenir* une note », c'est la prolonger, tandis que la *pause* est une interruption du son ou un intervalle.

Restent les opinions moins hasardeuses de tous ceux qui considèrent la césure comme une sorte de *repos*. Dans le détail, les plus avisés nuancent la définition. Ce qui est pour les uns une pause, un repos, une halte, un silence, un repos obligatoire, n'est pour d'autres qu'une *suspension* de sens, une *demi-halte*, un *repos relatif*. On hésite donc beaucoup dans l'appréciation de ce caractère.

Pour atteindre une solution plus précise, partons encore de la musique. La mélodie ou le chant ne s'arrêtent point à chaque barre de la mesure : la barre avertit seulement le chanteur ou l'instrumentiste qu'il doit exécuter l'unité de rythme en une unité fixe de temps. Il n'y a point de pause matérielle : l'oreille est avertie par le passage des temps forts. Certes, il y a aussi de vrais repos, mais seulement là où la période musicale est suspendue ou terminée. Alors ces repos ou silences sont comptés dans la durée de la mesure au même titre que les sons. On les note dans l'écriture musicale par des signes particuliers, pause, soupir, demi-soupir, etc. Il n'est donc pas possible en musique de confondre la barre de mesure et la pause.

Or, sont-ce les pauses, ou sont-ce les barres de mesure qui correspondent aux césures du vers ? Nous avons assez fait la comparaison des deux arts pour que personne n'hésite à choisir : *la césure est une coupe du rythme qui correspond à la barre de mesure.* A ce titre elle n'aurait vraiment, à aucun degré, aucun caractère de la pause, si on n'imaginait pas de donner une valeur concrète à la dite barre en soutenant qu'elle signifie une respiration, qu'elle ménage une reprise d'haleine qui exige naturellement un léger temps d'arrêt dans l'émission du son. Mais cela même n'est pas vrai : le chanteur ne respire pas périodiquement à la fin de chaque mesure ; il le fait ça et là, à des endroits propices, pas trop espacés, et on lui recommande de le faire si discrètement que l'émission de la voix n'en paraisse pas interrompue. Et le violoniste, lui, qui précipite des cascades de notes, avez-vous jamais perçu dans son jeu des arrêts périodiques de quatre en quatre notes ou de huit en huit ?

Mais on pourrait contester qu'il en soit de même dans le discours. Si le chant nécessite plus d'arrêts que le violon, il est possible aussi que le discours en exige plus que le chant, et ces arrêts seraient les pauses ou repos de nos théoriciens, et, à la fois, les césures logiques du langage, les césures rythmiques de la poésie.

Que les césures logiques du langage, les césures rythmiques de la poésie et du chant soient une seule et même chose, nous ne le contesterons pas et nous ne croyons plus nécessaire de le démontrer. Mais il ne semble pas aussi évident que leur caractère intrinsèque est la pause.

Une période, une phrase du discours, en prose ou en poésie, se débite en tronçons significatifs. Nommons-les locutions ou expressions ou membres de phrase. Chacun de ces membres composants de la phrase se détache assez nettement. Voici où l'appréciation de cette qualité diffère : l'un l'attribuera à l'accent tonique ou temps fort de l'expression, l'autre à des arrêts ménagés après chaque unité de parole. Cependant la vérification est facile. Que chacun observe sur soi et sur tout autre si le débit est

ainsi coupé par des silences de locution en locution. Le ministre et orateur Viviani, qui débitait deux cents mots à la minute, soit cinquante unités d'expression au moins, ne se donnait certes pas le temps de respirer cinquante fois, d'imposer à sa voix cinquante arrêts par minute. Il ne faisait pas plus de pauses aux césures que le violoniste virtuose. Il y a donc bien plus de césures que de pauses dans une phrase, dans une strophe, et il en résulte que *le repos n'est pas de l'essence de la césure.*

Pourquoi donc les théoriciens ont-ils si souvent défini la césure comme un repos ? Plusieurs causes y ont contribué. Il y a en fait des césures sans repos et d'autres accompagnées d'un repos mesurable. Entre ces deux extrêmes, on peut compter divers degrés. Ou bien le passage d'une locution à l'autre peut être assez peu sensible pour demeurer inaperçu, ou assez sensible pour donner le temps de respirer, ou assez marqué pour qu'il mérite d'être noté dans l'écriture par des silences de valeur graduée, depuis la virgule jusqu'au point. Eh bien, au lieu d'embrasser par la pensée toute cette variété, nos théoriciens du vers n'ont observé la césure qu'aux suspensions de sens. En outre, ils ont tablé uniquement sur la césure médiane de vers alexandrin, la seule reconnue jadis, la seule obligatoire, où il y avait un arrêt assez sensible. Ils ont donc défini le genre par l'espèce la plus apparente. De même, le cygne était réputé blanc avant que l'on connût l'espèce noire australienne. Leur définition est vraie pour l'époque où l'on divisait le grand vers en deux parties égales sans pousser plus loin l'analyse. On s'étonne même de voir Voltaire, dans le passage cité plus haut, montrer sous la gaucherie de l'expression une perspicacité plus grande. « Presque chaque mot de ce vers est une césure », disait-il. Cela signifie « il y a une césure presque à chaque mot », et son observation n'est nullement banale. Il faut attendre l'époque romantique pour trouver une analyse pénétrante de la constitution intime du vers. Alors on distingua d'autres césures que celles de la fin des hémistiches. On les classa en césures obligatoires et fixes, césures facultatives et mobiles. Aujourd'hui la césure ne peut plus être envisagée

comme un arrêt du sens et de la voix, mais comme une fin de mesure, sans plus, que la voix peut enjamber.

Nous avons maintenant à rechercher : 1° quelle est la place des césures dans le vers, 2° quelle est la valeur respective de chacune, 3° comment on résout le problème de la césure quand le mot se termine par une syllabe atone.

La césure existe, cela va de soi, à la fin du vers. Il y a là une halte du sens et du rythme, qui est naturelle. Il y a aussi une césure obligatoire à la fin de chaque hémistiche ou de chaque tiercon de l'alexandrin. — Le vers de dix syllabes a aussi une césure obligatoire : elle est après la 4e syllabe dans la coupe classique, après la cinquième dans une coupe plus moderne ; au moyen âge, si on la trouve après la 4e dans la *Chanson de Roland* et d'autres poèmes, elle est après la 6e dans la chanson provençale de *Gérard de Rossillon* et dans l'autre poème sur *Gérard de Rossillon* en langue d'oïl. Il y aura donc une première division du grand vers en 6+6 ou 4+4+4, du décasyllabe en 4+6, ou 5+5, ou 6+4. Cette espèce de césure, principale, obligatoire et fixe, partage le vers en unités rythmiques qui sont en même temps des unités significatives, des portions ou membres de la phrase, des expressions entières. Alignons des exemples.

6 + 6 :

— C'est moi qui suis Guillot, | berger de ce troupeau. | LA F.
— Cette obscure clarté | qui tombe des étoiles... | CORN.
— Je crains Dieu, cher Abner, | et n'ai point d'autre crainte. | RAC.
— Aujourd'hui dans la boue | et demain dans le sang. | V. H.
— Le flot huileux et lourd | décompose ses moires... | V. H.
— Est-ce que les oiseaux | se cachent pour mourir ? | F. COPP.
— Oh ! qu'il est doux de vivre | au fond des solitudes ! |
Loin de la lutte humaine | et loin des multitudes! | *Damn. de Faust.*

4 + 4 + 4 :

— Quand ma partie | a-t-elle été | réprimandée ? | RAC.
— Ma foi, j'étais | un franc portier | de comédie. | RAC.
— Et près de vous | ce sont des sots | que tous les hommes ? | MOL.
— J'ai disloqué | ce grand niais | d'alexandrin. | V. H.

4 + 6 :

— Maître Corbeau, | sur un arbre perché... | La F.
— Maître Renard, | par l'odeur alléché... | La F.

5 + 5 :

— Dans ses langes blancs | fraîchement cousus, |
La Vierge berçait | son enfant Jésus. | A. Daudet.

6 + 4 :

— Es biaus lons jors de mai | que tens aonde, |
Que Karles se combat | sobre Gironde... | G. de Ross.
— Els prims jorns loncs de mai | qu'el temps aonda, |
Que Karles se combat | sobre Girunda... | Id. (prov.)

Il n'y aura point de différence sous ce rapport en wallon :

Alexandrin binaire :

— *Dji m'a pièrdou, dist-èle,* | *aîdîz-me a m' ritrover...* | Defr.
— *Sès-oûys èstît pus bleûs* | *qui l' cîr d'on djoû d'osté...* | Defr.
— *Lès-iviérs l'ont strindou,* | *lès-ostés l'ont broûlé...* | H. Sim.
— *Lès-oûhês sont rim'nous :* | *ons-ôt d'vins lès bouhons* |
Tos lès måyes qui r'cwèrdèt | *leûs pus doûcès tchansons.* | H. Simon.

Alexandrin ternaire :

— *C'est d'abôrd l'îpe* | *qui drèsse vès l' cîr* | *sès bètchous dints...* | H. Sim.
— *Dj'a disnoukî* | *ci grand bâbô* | *d'alexandrin.* |
— *Ça fait tûser,* | *so l' moumint même,* | *ou bin pus tård...* | L. Brass.
— *Ons-èst lu-même,* | *on fait a s' tièsse* | *sorlon su d'sîr...* | Id.
— *Nin mâlâhî,* | *qwand c'est qu'on tape* | *one crawêye vûde !* | Id.
— *Lu peur amour* | — *lu seûl amour* — | *qwîrt lu loumîre.* | Id.

Décasyllabe :

4 + 6 :

— *Nosse vî Pèron,* | *qu'a tant dès siékes so s' tièsse...* | Vrindts.
— *L'èfant d'on tchèt* | *mougne voltî dès soris.* | Wérotte.

5 + 5 :

— *Dizos l' bleû dè cîr* | *li vèvî sok'têye* |
Inte lès vérts cladjots | *qui s' murèt so l'êwe.* | H. Sim.

6 + 4 :

— *Mais d'vant l'ureûs lodjis' | li Mwért passa,*
Et l' brave ovrî, l' bon pére, | èle l'apiça !

Par ces exemples, le lecteur voit de ses yeux où sont les césures primaires. Il y en a d'autres dont nous parlerons plus loin, parce qu'elles ont un autre caractère ! Il y a aussi d'autres types de vers, plus courts, où la place de la césure n'est pas si rigoureusement fixe. Le plus pressé maintenant est de déterminer à quelles règles sont soumises les césures principales et obligatoires.

On doit rappeler d'abord les principes généraux inclus dans ce que nous avons dit des temps forts et des temps faibles.

La césure tombe toujours après un temps fort ou syllabe tonique. C'est pour cette raison que certains auteurs ont défini la césure par le temps fort qui la précède, et Voltaire, dans le passage précité, par le mot placé au temps fort. Abus de mots plutôt qu'erreur d'idée.

Une syllabe atone du discours ne peut coïncider avec un temps fort et tomber devant la césure. Ceci n'est qu'une autre façon, négative, d'exprimer la règle précédente ; mais les musiciens qui mettent de la poésie en musique, ont besoin qu'on la leur rappelle.

Tout ce que nous allons ajouter n'est que du commentaire banal ; mais nous croyons ces corollaires utiles aux débutants.

D'abord, il résulte des principes qu'on ne pourra mettre à cheval sur la césure une unité d'expression formée de plusieurs mots, comme « rendre | **grâce** », « perdre la | rai**son** », « une loi moins | sé**vère** », « vivre sans | **rêve** ». Cela reviendrait à couper une expression naturelle en deux tronçons pour marquer la césure, ou à supprimer la césure obligatoire pour laisser à l'expression son unité. Il y aurait faute dans les deux cas. Ou bien il n'y aurait point de temps fort à la césure, ou bien celle-ci serait escamotée. On ne pourra donc séparer par la césure l'article de son substantif, ni l'adjectif possessif, ni la préposition de son régime, ni le pronom sujet de son verbe, ni couper en général aucune unité d'expression. Ainsi le wallon ne peut pas dire :

— *I fåreût qu' dji vasse a* | **Lîdj***e dimander pardon* ! |
— *I s' pormône avou sès* | *ê***fants** *tos lès dîmègnes.* |

Et encore moins en coupant un mot en deux tronçons :

— *T'as fait on si bê tchîf-*|**d'ouv***e qu'on nèl comprind pus.* |
— *Poqwè m'avez-ve dimin-*|**ti** *d'vant tos nos plankèts ?* |

Il est facile de voir et de sentir que le temps fort se trouve après la césure au lieu d'être placé devant. Il faudrait le ramener à l'endroit convenable par quelque légère correction :

— *Fåreût qui dj'vasse a* **Lîdj***e* | *po lî d'mander pardon* ! |
— *I pormône sès ê***fants** | *djoûrmây tos lès dîmègnes.* |
— *T'as fait si bê tchîf-***d'ouv***e* | *qui nouk nèl comprind pus* ! |
— *Poqwè m'as-se dimin***ti**, | *tot tchaud, d'vant nos plankèts ?* |

Nous n'insistons pas davantage : l'instinct suffit pour éviter ces fautes ridicules de rythme.

Voici une autre question plus délicate. En français, dans un bon tiers des mots et des locutions, la syllabe tonique, que vous déclarez finale, n'est pas finale : elle traîne encore après elle une syllabe atone. Donc la césure, placée obligatoirement après la tonique, tomberait entre la tonique et cette syllabe atone. Elle couperait tous les mots paroxytons en deux : poè-|te, poé**si-**|e, poè|-me. Comment se tire-t-on d'affaire en ce cas ? Est-ce que tous ces mots, toutes ces locutions à syllabe féminine finale vont être exclus du vers pour vice rédhibitoire ? Il y a là en effet une grosse difficulté, qui n'a pas toujours reçu la même solution à toutes les époques, ni à toutes les positions dans le vers, et qui ne peut être résolue au surplus de la même façon en français et en wallon.

Tout écolier sait que, à la fin d'un vers à rime féminine, la syllabe finale ne compte pas dans la somme des syllabes. Partons de cette donnée.

Il en était de même, dans la poésie du moyen âge français, pour ce qui concernait la fin du premier hémistiche ; autant dire que les deux parties de l'alexandrin et du décasyllabe étaient

traitées comme deux vers séparés. Puisons au hasard des exemples dans *Aspremont*, chanson de geste du XIIe siècle :

— Qu'a moi se **rend**(ent) | sans traire et sans lancier. | v. 3111.
— Pas ne se **voel**(ent) | des armes dessaisir. | v. 3140.
— Tel cop li **don**(e) | de son trençant acier | v. 3633.
— Sarazins **vienn**(ent), | trop avons aresté, | v. 4176.
— De saint ba**tesm**(e) | se fist rengenerer. | v. 4276.
— S'i ot trois **cont**(es) | et un duc et un roi. | v. 4357.

C'est Jean Lemaire de Belges (de Bavai) qui, au XVIe siècle, a réagi contre cette habitude. Depuis l'époque classique, toute syllabe atone compte à l'intérieur du vers, à moins qu'elle ne soit élidée. Pour que cette élision soit possible, il faut deux conditions : 1° que le mot suivant commence par une voyelle ou par *h* non aspiré ; 2° que le mot à finale atone soit réellement terminé par *e*, et non par *es*, *ent*. En vertu de cette restriction, pour pouvoir figurer devant la césure à la fin du premier hémistiche, le mot devait désormais se terminer par une syllabe pleine ou par une syllabe atone en *e* élidé, absorbé dans la voyelle suivante. Telle est la règle depuis la Renaissance, et pour la césure de l'alexandrin, et pour celle du décasyllabe :

— Un vertige l'a **pris**(e) | et l'a jetée au fond...
— Quand elle en est sor**ti**(e) | elle était insensée...
— Monnaie a l'effi**gi**(e) | infâme de la Mort...
— Celui qui dans l'é**tud**(e) | a mis sa jouissance...

Il résulte de là que « la porte », « il porte », sont admissibles à la césure médiane, moyennant élision, que « tu portes », « ils portent » ; « ils portaient » sont totalement bannis de cette position. Ces formes peuvent venir à la fin du vers ou occuper d'autres places à l'intérieur aux temps faibles.

Peu à peu, cependant, les poètes ont apporté un tempérament à cette exclusion. Par inadvertance plutôt que par infraction volontaire, ils ont considéré comme mots à finales masculines les formes verbales *aient*, *soient*, *voient*, *croient*, *avaient* et les imparfaits en *-aient*. Jadis on prononçait réellement *ai-ent*, *soi-ent*, *avwè-ent*, mais cette prononciation lourde s'était allégée. On

n'entend pas plus l'*e* de *queue* que celui de *eaue* qui a disparu même de l'écriture. Ainsi Marot a pu dire :

— Qui lui e**toi**(ent) | nouveaux et inconnus. |
— Tragiques **soi**(ent) | tous escrivans esprits. |

Et Boileau :

Tous les piliers ne **soi**(en)**t** | enveloppés d'affiches. |

Et Voltaire :

Français, Anglais, Lorrains, que la fureur assemble,
Avan**çai**(ent), combat**tai**(ent), | frap**pai**(ent), mou**rai**(en)**t** ensemble.

Ces entraves et ces licences ne sont signalées ici qu'à propos de la césure obligatoire : ce qu'il advint aux césures accessoires du vers, nous le verrons bientôt.

L'analyse nous a montré l'alexandrin césuré en 6+6 ou en 4+4+4, le décasyllabe en 4+6 ou en 5+5. Mais chacune de ces portions de 6, 5, 4 syllabes peuvent à leur tour se subdiviser. Leurs parties seront les divisions dernières, celles qui correspondent aux plus petites unités rythmiques. Seulement, cette fois, la division n'est plus mathématiquement ordonnée ; aucune obligation n'existe de diviser en parties égales sous le rapport du nombre des syllabes. Une grande liberté tout à coup se présente ou paraît se présenter à l'initiative du poète. La coupe des hémistiches et tierçons en unités moindre semble soustraite à toute règle. C'est ce phénomène que les théoriciens modernes ont cru bien caractériser sous les noms de césures *libres*, *facultatives*, *mobiles*, *non obligatoires*. Autant de termes équivoques dont il faut préciser le sens.

Plus d'obligation ! Plus de règle ! Je pourrai diviser en parties inégales, hacher menu ou ne pas diviser du tout ! Vivent le facultatif et le mobile ! Cette doctrine a l'éclat des cotons pers à grands ramages, peints d'un côté de l'étoffe, mais sans dessin ni couleur lisibles de l'autre côté. C'est en se plaçant au point de vue enfantin du nombre des syllabes que les parties semblent inégales, les césures voyageuses. Mais, si on envisage du point de

vue opposé le phénomène, on percevra, sous l'inégalité numérique, des équivalences rythmiques, sous la mobilité de la césure la fixité des temps forts. Les théoriciens ont regardé le sujet par l'envers, cherchant des fractions de leur douzaine de syllabes ; il faut le regarder par l'endroit, en fonction du mouvement et du rythme.

Les syllabes du discours correspondent aux notes du chant. Les notes, sauf dans une musique très enfantine, ne sont pas en nombre fixe dans la mesure. Comme elles varient en hauteur, elles varient aussi en durée. Elles se pressent ou elles s'espacent dans la durée constante de la mesure au gré du sentiment intérieur. Pour que le sentiment et la tonalité fassent bon ménage avec le rythme, — nous le répétons ici comme base de raisonnement, — il suffit et il faut : 1° que les accents de force demeurent affectés aux mêmes temps des mesures successives, 2° que la somme des durées de notes remplisse chaque temps et chaque mesure.

De même les syllabes, que l'on se borne souvent à compter comme les enfants comptent les boules de leur boulier, que l'on additionne jusqu'à six ou jusqu'à douze à la façon des pommes idéales dans les opérations arithmétiques, ont des valeurs diverses. Elles sont, comme les notes, les points gros ou fins de la broderie du rythme, elles ne sont pas le rythme.

Il y a des syllabes toniques et des syllabes atones. La durée d'une tonique, la durée d'une suite d'atones n'est pas plus fixe que la durée des notes. Elle dépend du sens et du sentiment d'abord, elle dépend de la facilité de leur prononciation, de leur union intime cimentée par cette puissance d'agglutination de l'esprit qui essaie sans relâche de draper la rapidité de la parole sur la rapidité de la pensée et de la passion. Qu'on se persuade bien que le mouvement vient de l'intérieur. Non seulement la même syllabe, dans le même mot, n'est pas condamnée à garder toujours et partout la même durée : rappelez-vous le *couvre* et le *brave* de La Fontaine commentés ci-dessus ; mais encore on peut voir les atones s'amplifier quand elles deviennent toniques et

vice versa : vous a**vez**, avez-**vous** ?, et parfois même le langage marque cette différence par quelque renforcement du son : il *me* donne, donne-**moi** ; nous *l'*aimons, aimons-**le** ; il *s'*attire, il attire à **soi** ; en wallon : dj'*a twért*, *a-dj***dju** *twért* ? ; dj' *m'avise*, *m'avise*-**dju** ; *i* m' *done*, *done*-**mu** ; mon *lès ritches*, *ritche* **mohon.**

Quel sera donc le contenu syllabique d'une mesure ou portion renfermée entre deux césures ? Il y aura des mesures à syllabes nombreuses et des mesures d'une seule syllabe. Voilà une vérité fondamentale que nos versificateurs sont peu préparés à recevoir. Le minimum pourrait même s'abaisser à moins d'une syllabe, c'est-à-dire à un silence prolongé : un silence parfois dans la diction peut produire un effet impressionnant ! Le maximum sera de six syllabes, puisque la mesure ne peut excéder le contenu d'un hémistiche. Hâtons-nous de dire que ces nombres extrêmes sont exceptionnels. D'ordinaire le contenu d'une mesure sera de deux ou de trois syllabes ; plus rarement de quatre ou de cinq, quand le mouvement sera plus précipité. La césure secondaire tombe donc, dans la moyenne des cas, après une locution de 2, 3, 4 syllabes.

Dire que la césure est *libre*, c'est dire que le temps fort peut venir, à volonté, — mais cette volonté est commandée par le sens, — après une ou deux ou trois atones, plus rarement après quatre ou cinq. Elle est *libre* par rapport à ce nombre de syllabes, mais elle reste *fixe* par rapport à la durée de la mesure et à la place du temps fort.

Dire que la césure secondaire est *mobile*, cela ne peut signifier qu'elle varie de position d'une mesure à l'autre, mais simplement qu'elle suit la syllabe n° 2 ou la syllabe n° 3, etc., de la mesure.

Dire qu'elle est *facultative*, c'est faire croire qu'elle peut exister ou ne pas exister. Vraiment, sa présence ne dépend pas de la fantaisie. Du moment que le groupe est là, avec ses atones et sa tonique, la césure suit, automatiquement. On n'a point le choix de la « mettre » ou de ne pas la « mettre » ; elle n'est pas indépendante du temps fort, elle coexiste avec lui, comme l'ombre avec le corps. Ce qui est *facultatif*, c'est l'action même de multiplier

ou de raréfier le nombre des mesures du vers, mais cette faculté ne peut être assimilée à une fantaisie sans règle : elle est soumise au sens et aux sentiments à exprimer.

Ces distinctions impliquent donc une différence qu'on n'a pas assez remarquée dans la constitution du vers. Là où règne la césure dite *obligatoire*, elle règne en considération du nombre des syllabes du vers : en ce cas le sens doit se plier à la périodicité du rythme ; l'unité de rythme est endiguée dans un nombre de syllabes qu'elle ne peut dépasser. Au contraire, là où règne la césure dite *facultative*, c'est le rythme qui se plie aux exigences du sens. Le sens est alors souverain. C'est lui qui détermine la place du temps fort et de la césure ; il a le droit de créer des mesures de une à six syllabes, et, dans ce dernier cas d'une mesure de six syllabes, il n'y a plus de césure secondaire du tout. Le sens remplit le vers du nombre de mesures qui lui convient ; il n'est limité que par le cadre des douze syllabes. Théoriquement, ce nombre maximum pourrait être dans l'alexandrin de douze mesures, douze toniques, mais il n'y a point de vers de cette nature. Pareil vers serait un monstre formé d'onomatopées (pif ! paf !) ou d'impératifs monosyllabiques (tiens, viens, prends ; va, cours, vole). D'autre part, ce nombre ne peut être inférieur à deux mesures, ce qui fournirait deux hémistiches rapides à une seule tonique (La réputation ! la popularité !). En fait ce nombre oscille d'ordinaire entre trois et six mesures. Quicherat n'en prévoyait que quatre [1] : il n'a rien compris à la variété de construction rythmique du vers.

Dégageons de la théorie les résultats pratiques.

1° La durée des syllabes est variable. Une syllabe n'est pas l'équivalent d'une autre syllabe. Une atone n'est pas l'équivalent d'une tonique.

2° Le nombre de syllabes d'une mesure n'est pas fixe. — Le nombre de syllabes du vers est fixe. — Donc le nombre des mesures dans le vers est variable.

---

[1] QUICHERAT, *Traité de versif. fr.*, p. 136.

3° La durée de chaque mesure est fixe. — La place du temps fort est fixe. — La place de chaque césure est après le temps fort.

4° Si le nombre des mesures du vers est variable et si la durée de chaque mesure est fixe, la durée du vers de douze syllabes est donc très variable.

Ces constatations vont-elles rassurer les apprentis ou les déconcerter ? N'exigeront-ils pas naïvement quelque métronome pour évaluer la valeur de ces syllabes qui apparaissent comme les cellules composantes ? Un mot pour calmer les appréhensions. Nous avons dû prouver, contre l'opinion vulgaire, que la constitution du vers n'est pas purement numérique ; nous avons dû spécifier la portée du problème du rythme ; mais ce déplacement des valeurs ne rend pas la facture du vers plus difficile. Il n'y a rien de factice dans cette combinaison rythmique dénommée vers. C'est l'instinct qui y a ménagé tour à tour les intérêts du rythme et ceux du sens. Heureux partage ! Avez-vous songé à la monotonie épouvantable que produirait une suite de vers invariablement coupés en quatre mesures de trois syllabes chacune ? La variété vous paraît anarchique, mais, vraiment, pour accorder le sens et le rythme, vous n'avez qu'à vous confier à votre instinct ! Les théories que nous exprimons ne sont pas des choses à apprendre, mais à comprendre. Les comprenez-vous ? Vous avez tout acquis. Soyez décidé seulement à ne pas méconnaître la voix de cet instinct, quand elle vous avertit que telle combinaison est défectueuse. L'inspiration n'est pas toujours bien servie par l'expression, c'est vrai ; le langage est un truchement imparfait, parfois rebelle. Il peut se faire qu'une première expression soit traînante, quand la pensée voudrait de la vélocité ; qu'elle soit trop rocailleuse quand les atones devraient glisser rapidement. Il est rare que l'instinct ne s'en aperçoive pas. L'important alors consiste à ne point s'entêter, à modifier, à polir. C'est alors seulement, dans cette critique de soi-même, que l'art et les règles interviennent.

Après ces explications sur le nombre et la place des césures, sur les rapports à établir entre le vers et le rythme, il nous reste

à élucider diverses questions plus spéciales, que nous avons dû réserver pour concentrer l'attention sur la césure médiane, puis sur la prétendue mobilité des césures secondaires.

Le moment est venu de présenter aux yeux par des exemples tout ce jeu des mesures, des temps forts, des césures principales et secondaires, d'où provient l'admirable souplesse du vers des Romantiques. Ce tableau nous révèlera tout ce qui reste à dire sur la césure. Puis nous aurons à examiner ce que le wallon doit retenir de l'usage français.

Les césures principales seront indiquées par deux traits ou barres de mesure, les césures accessoires par un trait ; la syllabe tonique ou temps fort ressortira en caractères gras. Nous attirons spécialement l'attention du lecteur sur le traitement des finales atones des mots. Les chiffres en tête de chaque ligne sont destinés à rendre plus saillante la composition de chaque mesure et celle du vers.

2433. Mar**chait** | et respi**rait** || dans un **peu**|-ple de **dieux**... ||
2424. Les **Fau**|-nes indo**lents** || cou**chés** | dans les ro**seaux**... ||
3333. Où les **sour**|-ces trem**blaient** || des bai**sers** | de Nar**cisse**... ||
2433. Her**cu**|-le prome**nait** || l'éter**nel**|-le jus**tice**... ||
3315. Ses pe**tits** | affa**més** || **cou**|-rent sur le ri**vage**... ||
2442. Ils **cou**|-rent à leur **père** || avec des **cris** | de **joie**... ||

MUSSET.

2442. Les **an**|-ges, secou**ant** || leur chevel**u**|-re **blon**de, ||
13233. **Pen**|-chent leur **front** | sur **eux** || et leur **ten**|dent les **bras**, ||
3342. Et les **veu**|-lent bai**ser** || avec leur **bou**|-che **ron**de. ||
1533. **Eux** | marchent au ha**sard** || et font **mil**|-le faux **pas** ; ||
2424. Ils **co**|-gnent les pas**sants**, || se **jet**|-tent sous les **roues**, ||
2442. Ou **tom**|-bent dans des **puits** || qu'ils n'aper**çoi**|-vent **pas**. ||

Th. GAUTIER, *Terza rima.*

3324. Le saty|-re chan**ta** || la **ter**|-re monstru**euse**. ||
12333. **L'eau**, | perfi|-de sur **mer**, || dans les **champs** | tortu**euse**, ||
2424. Sem**bla** | dans son pré**lude** || er**rer**, | comme à tra**vers** ||
2415. Les **sa**|-bles, les gra**viers**, || **l'herbe** | et les roseaux **verts**; ||
3324. Puis il **dit** | l'océ**an**, || ty**phon** | couvert de **baves**... ||
444. Dans la val**lée**, || au bord des **lacs**, || sur les hauts **lieux**, ||
2424. Ils **gar**|-dent la fi**gure** || an**ti**|-que de la **terre**... ||

V. HUGO.

1515. **Seul** | dans cette âpre **nuit** || **seul** | sous ce noir lin**ceul**... ||
66. Une immobili**té** || faite d'inquié**tude**... ||
123114. **Toi** | re**viens**. | C'est ton **tour**. || **Toi, sors**. | Je te ren**voie**. ||
42114. A l'arse**nal** ! | A**llons** ! || **Viens** ! | **Marche** ! — | Où vous [vou**drez**... ||
121233. **Père**, | a**mant**, | **frè**|re **fils**, || tout ce **que** | j'ai de **cher**, ||
24222. **C**'est **là**, | dans ce cha**os** ! || mon **cœur**, | mon **sang**, | ma [**chair** ! ||
222222. Il **pense**, | il **règle**, | il **mène**, || il **pèse**, | il **juge**, | il **aime**... ||
3315. Tu re**pro**|-ches à **Dieu** || **l'œuvre** | incommensur**able**... ||
642. La révélat**ion**, || l'éterni**té**, | la **vie** ! ||

V. HUGO.

On pourrait continuer longtemps. Tout Victor Hugo y passerait, ce magicien du Rythme. Mais voilà, semble-t-il, assez d'exemples pour en tirer des règles ou plutôt des observations.

Inutile d'insister sur la variété des mesures : nos chiffres l'indiquent à suffisance. Remarquons en outre que cette variété est plus grande encore que les chiffres ne peuvent le montrer. Deux vers qui paraissent avoir le même nombre de mesures ne sont pas pour cela égaux en durée. Il faut compter les silences, qui l'allongent. On les compte en musique ; on les marque dans la diction.

Nous avons acté que deux toniques ne peuvent se suivre : en réalité, quand deux toniques paraissent se suivre, il y a un silence ou pause entre elles ; elles ne se suivent pas : la pause occupe la place d'un temps ou de plusieurs entre elle deux.

Voulez-vous percevoir sur le vif le rôle des silences ? Comparez la durée de ces deux vers :

Le chagrin | monte en croupe || et galope | avec lui. ||
Puis | — | elle frappe encore. || — | Hé ! voisine ! | — | Elle appelle | — ||.

L'inspection du tableau révèle aussi une notable différence dans le traitement des paroxytons suivant qu'ils tombent à une césure obligatoire ou à une césure secondaire. Voici en quoi elle consiste. Nous avons vu que, pour figurer à l'hémistiche, un mot à syllabe finale atone doit perdre sa voyelle atone par élision : il

n'en est pas de même aux césures secondaires. Là, l'unique règle est que le temps fort ou tonique termine la mesure ; la césure l'accompagne. S'il reste une syllabe atone non élidée, elle est comptée au début de la mesure suivante.

On se demande en vertu de quel artifice, ou de quelle inconséquence. Est-ce un phénomène naturel ? Est-ce une convention ?

La césure à l'hémistiche, bien marquée dans les vers classiques, ménageait une pause plus ou moins sensible : c'est pourquoi le mot final devait être exprimé tout entier avant la reprise. Mais les autres césures sont beaucoup plus caractérisées par le passage des accents toniques que par une pause. D'ordinaire la voix passe d'une mesure à la suivante sans arrêt. A ces places-là, on a continué à pratiquer ce qui se produit dans le langage courant. Quand nous devons prononcer « un autre pays », « les vertes prairies », « je ne te refuse rien », à moins que de manger les syllabe à la wallonne, nous scandons : « un **au**|-tre pays », « les **ver**|-tes prairies », « je n' te r'**fu**|-**se** rien ». Les finales atones qui suivent l'accent tonique s'adjoignent, comme on voit, à ce qui suit. C'est donc l'usage naturel que la poésie a tout inconsciemment pratiqué.

Cet enjambement de la finale atone, défendu à l'hémistiche, existe aussi d'un tierçon à l'autre dans l'alexandrin ternaire. Cependant nous avons considéré les césures du tierçon comme primaires et obligatoires. Il y a là une contradiction à résoudre. Acter la règle ne nous suffit pas, nous en désirons la justification.

Fournissons d'abord les preuves de l'usage :

Voyez cet **autre** || avec sa **fa**|-ce de car**êm**e... || RACINE.
La nuit qu**i jas**e || au fond du **cloî**||-tre ruin**é**. || V. H.
Fleur de clar**té**, || légère é**cu**||-me des flots **sourds**. ||
LECONTE DE LISLE.

Et tout à **coup** || l'ombre des **feuil**||-les remu**é**es... || MORÉAS.
L'oiseau qui **chan**||-te sur la **bran**||-che d'aubé**pine**. ||
Crois-tu qu'un **ju**||-ge n'ait qu'à **fai**||-re bonne **chèr**e ? || RAC.

L'usage ne paraît pas moins naturel ici qu'aux césures secon-

daires et l'on pourrait trancher la question en décidant que les césures des tierçons portent à tort le nom de principales. Mais il y a, nous semble-t-il, au fond des choses, une raison physiologique et une raison historique. La première pourrait suffire : c'est qu'il n'y a point de suspension de sens, à l'ordinaire, à la fin du tierçon. En cas de pause sensible, j'imagine que le poète n'oserait pas user de ce rejet de la syllabe atone. Pause et rejet impliqueraient contradiction. Du moins nous avons cherché en vain un exemple d'une pareille licence.

La raison historique explique d'ailleurs fort bien le caractère hybride de la césure du tierçon. On peut concevoir l'alexandrin binaire comme formé anciennement par la réunion de deux vers de six syllabes : les deux parties auraient conservé leur indépendance. C'est tout à fait le contraire pour le vers ternaire dont on a mal à propos attribué l'invention aux romantiques. Il échappait souvent de ces vers ternaires aux poètes classiques; seulement ils n'avaient pas voulu leur donner cette forme par goût d'artiste. Le vers ternaire devait sembler au classique un pis-aller, quelque peu irrégulier parce que la division naturelle n'était pas à la césure médiale, tolérable cependant parce qu'il avait laissé au milieu du vers une césure postiche.

Racine, Molière, Boileau même ont commis de ces vers. Ils les scandaient comme alexandrins réguliers avec une césure médiale ; ils n'ont pas eu à craindre l'enjambement de l'atone à la césure des tierçons. Le problème ne se posait pas pour eux. Dans les exemples qui suivent, nous aurons à figurer à la fois cette façon dont les anciens coupaient le vers, contre toute raison, et la façon plus logique des modernes.

Quand ma par**tie** | a-t-elle || **été** | réprimand**ée** ?
Ma foi, j'**étais** | un franc || por**tier** | de comé**die**...
Voyez cet **autre** | avec || sa **fa**|-ce de ca**rême**...
Lorsque je **vois** | parmi || tant **d'hom**|-mes diff**érents**...
Crois-tu qu'un **ju**|-ge n'ait || qu'a **fai**|-re bonne **chère** ? RACINE.
Et près de **vous** | ce sont || des **sots** | que tous les **hom**mes ? MOLIÈRE.
Pour prendre **Dôle** | il faut || que **Lil**|-le soit ren**due**... BOILEAU.

S'estimant en règle au point de vue de la césure médiale, les classiques n'ont pas eu le sentiment qu'ils remplaçaient en réalité cette césure « obligatoire » par deux autres plus puissantes. En conséquence, ils n'ont pas vu qu'ils laissaient échapper l'occasion d'une belle innovation métrique ; mais, ce qui nous importe davantage pour le moment, ils n'ont pas eu à craindre l'enjambement de l'atone à la fin des tierçons. Voilà pourquoi cet enjambement a subsisté sans contestation. Il était non seulement logique, mais traditionnel.

Les gens qui s'imaginent que les réformes s'introduisent d'emblée, radicalement et par coups d'Etat, s'étonneront qu'on ait trouvé des alexandrins ternaires chez les classiques. Pour eux, ce type de vers est sorti un jour tout vivant, tout indépendant, du cerveau de Victor Hugo. Loin de là ! les romantiques, et Victor Hugo en tête, ont bel et bien continué à ménager au milieu de leur vers ternaires la césure médiale. Il a fallu qu'on s'accoutumât peu à peu au nouveau rythme pour s'apercevoir que cette césure médiale était superflue ; c'est une nouvelle génération, plus facilement novatrice, qui dégagea le vers ternaire de cette entrave traditionnelle. Par bonheur, ils n'ont pas transporté aux tierçons la loi d'élision des atones qui sévissait à l'hémistiche.

Nous disons « sévissait », bien à dessein. Même à l'hémistiche, la compression de la finale atone, l'exclusion que cette règle entraîne d'une foule de termes, ne nous paraissent qu'à moitié justifiées. Que le poète évite l'enjambement de la finale atone là où le sens réclame une pause notable, on le comprend : la pause exige que le dernier mot soit complet, que sa dernière syllabe ne reste pas en l'air, comme chez un bègue, pour ne sortir qu'à la mesure suivante. Mais il y a tant d'hémistiches où la pause est insensible ! La prohibition ne devrait pas subsister dans ces cas-là ! N'était la superstition des règles antiques, au lieu de dire :

Qu'on secoue avec **l'arbre**, || et qui tremble et qui lutte....

on pourrait dire sans élision :

Qu'on secoue avec **l'ar**||-bre, qui tremble et qui lutte...

La seule solution qui serait condamnable serait celle-ci :

Qu'on secoue avec **l'arbr'**, || qui regimbe et qui lutte...

condamnable en ce que, supprimant la voyelle, elle multiplie les consonnes et finirait par changer la langue française en une langue rocailleuse du Nord. Elle passerait à l'état où en serait le wallon s'il n'avait pas remédié en partie à la suppression des atones en simplifiant les groupes de consonnes finales.

De fait, quand les poètes ne se surveillent pas, il ne tiennent pas compte de la dite prohibition. On trouve le rejet de l'atone à la césure du décasyllabe. André Van Hasselt, ce puriste du rythme, a pu dire :

Rien que la **bru**||-me pour drap mortuaire...

Il est donc heureux que les théoriciens n'aient pas songé à introduire des règles prohibitives pour la césure du tierçon ni, en général, pour les césures de tous les vers de moins de dix syllabes. Et il est heureux que les poètes aient enfreint, d'abord par inadvertance, ensuite par système, la règle qui proscrivait de l'intérieur du vers toutes les finales en *-es* et *-ent*. La logique a triomphé de la routine : on ne compte plus les atones finales absolument insensibles :

A la queu(e) de nos chiens moi seul avec Dréau... MOLIÈRE.
Trois monts bâtis par l'homme au loin perçai(ent) les cieux. V. H.
Pas un qu'avec des pleurs tu n'ai(es) balbutié. MUSSET.
Que mes jou(es) et mes mains bleuiront comme celles
D'un noyé... MUSSET.

Nous avons laissé bien tranquille l'atone finale qui termine le vers. Nous nous sommes borné à dire qu'elle ne compte pas dans la somme des syllabes du vers, que celui-ci soit long ou court. Il s'ensuit que, là du moins, tous les mots en *-es*, *-ent*, *-oient*, *-aient* pouvaient trouver place. D'autre part, il faut signaler deux cas

où la finale atone du vers, surtout dans les vers plus courts que le décasyllabe, se ravivait et formait un temps après la césure. Il en est ainsi lorsque le musicien juge bon de représenter cette syllabe par une note, laquelle devra occuper un temps faible. De même encore lorsque le poète conjoint un vers à syllabe féminine avec un second vers impair : en ce cas il peut arriver que son instinct du rythme ait considéré les deux vers comme une unité et que la dernière syllabe atone du premier doive rythmiquement former un temps au début du second et changer ainsi le second en un vers pair. Dans les exemples suivants nous placerons les deux vers sur la même ligne :

Voilà ce que dit le bur**gra**|-ve Grave... ||
Meurs donc ! la fanfare mé**chan**||-te Chante... ||
Or, sans son hôte le bon **com**-||te Compte. || (V. HUGO).
Les quadri||-lles Les chansons || Mêlent fi||lles Et garçons. ||
Quelles fê||-tes ! Que de tê||-tes Sur les faî||tes Des maisons ! || (Id.).

Au fond, ces deux exceptions n'en font qu'une : le musicien donne une valeur à l'atone quand il sent que le poète lui en donnait une, et tous deux obéissent, à leur insu le plus souvent, à la loi intime du Rythme.

Ce qui augmente la souplesse des vers, c'est la transposition de valeur des césures. On les a vues divisées en principales et accessoires, en obligatoires et facultatives. La grande innovation romantique dans la facture du vers a consisté précisément à effacer ces distinctions. Désormais la pause pourra devenir nulle à l'hémistiche, aux endroits où les classiques la marquaient fortement ; et elle pourra être transférée à toute autre césure, qui de secondaire devient ainsi la principale :

J'étais enfant, || j'étais | petit, || j'étais cruel.... ||
Elle prend | sa lanterne | et sa ca||-pe. C'est l'heure... ||
Elle entra. || Sa lanterne | éclaira | le dedans... || (V. HUGO).

Enfin, quand cette transposition fut devenue consciente, érigée en système, on s'avisa que la césure médiale dans l'alexan-

drin ternaire n'avait plus aucune raison d'être. On ne la perçoit plus du tout dans les vers suivants de Leconte de Lisle et de Sully-Prudhomme :

Et triomphant || dans sa honteu||se déraison...
De Compostelle, || et les mains rou||ges des Cantabres... L. de L.
Fleur de clarté, || légère écu||me des flots sourds... S. P.
Le premier « oui » || qui sort de lè||-vres bien-aimées. VERLAINE

La fameuse question de l'*enjambement*, qui a fait jadis tant de tapage, n'est au fond qu'une des faces du déplacement de la césure principale : c'est la liberté pour le sens d'enjamber la césure finale du vers ou plutôt de la réduire au rôle de césure accessoire et de reporter la pause marquante au début du vers suivant. Bien entendu, cette liberté doit être justifiée par l'esthétique ; nous y reviendrons en temps opportun, mais nous ne parlons ici que de mécanisme. Que le lecteur se déclame à ce point de vue la merveilleuse suite de sonnets intitulée *Dialogue mystique* dans *Sagesse* de Verlaine, trop longue pour être intercalée ici : il comprendra ce que la poétique a gagné à cette dislocation de l'alexandrin.

Tel est le système rythmique étudié dans son essence et dans son mécanisme général en français. Avant de passer aux menues difficultés d'application, il serait prudent de se demander si le système français est le seul possible, si les principes exposés ne peuvent pas aboutir ou n'ont pas abouti à d'autres combinaisons. En effet, s'il existe des solutions pratiques divergentes, qu'est-ce qui oblige le wallon à suivre le système français ? Pourquoi n'aurions-nous pas une prosodie originale ? Que gagnons-nous à imiter ainsi le français en tout ? Nous avons jusqu'ici associé dans notre étude wallon et français : n'est-ce pas poser en principe une similitude ou une identité nullement indispensable ? Ces questions intimes ne viendront, il est vrai, qu'à des esprits curieux de pénétrer jusqu'aux sources profondes du mécanisme ; mais n'est-ce pas pour eux que nous écrivons ? Il faut dissiper leurs doutes.

Nous avons fait entrevoir qu'il y a d'autres systèmes possibles. Le nôtre ne correspond pas à celui du grec et du latin, à celui que Gœthe a employé dans son *Hermann et Dorothée* ou Voss dans sa traduction allemande d'Homère. Est-ce que l'école de Baïf au XVIe siècle n'a pas essayé de populariser en France un autre système que celui du vers français traditionnel ? Il sera donc utile de marquer ces différences et de trouver les raisons qu lient la poésie française au système établi et la poésie wallonne au système français.

Pour commencer cette comparaison par ce qu'il y a de plus saillant, constatons que le vers grec et latin n'est pas une unité semblable au vers français. Sous l'identité du nom de « vers » se cache une différence profonde. De part et d'autre, le vers est *multiple* de la mesure ; mais tous les hexamètres latins, comme le nom d'*hexamètre* l'indique, ont six mesures, *nombre fixe* ; ils ont donc tous la *même durée* ; au contraire, les alexandrins français ont un *nombre variable* de mesures, donc des *durées variables.* L'hexamètre contient de 13 à 17 syllabes ; il n'a jamais notre nombre sacramentel de 12. L'alexandrin a 12 syllabes, nombre fixe. Le vers latin est un multiple d'ordre rythmique ; le vers français est un multiple d'ordre numérique.

Mais toutes ces expressions qu'on oppose en antithèses trahissent encore la pensée. Il valait bien la peine, dira-t-on, de tant disserter sur le rythme pour aboutir à cet aveu, que le vers français est d'ordre numérique ! C'est donner raison aux prosodies françaises après les avoir critiquées ! Nous n'en croyons rien, mais nous touchons ici au plus intime de la constitution artistique du vers, l'équilibration entre deux éléments nécessaires à la vie du langage poétique, le *variable* et l'*invariable*, et il n'est pas facile de réduire en formules simples des différences et des ressemblances qui sont complexes et qu'il faut subordonner entre elles.

L'élément invariable, fondamental, en tout système, que ce soit dans le vers sanscrit de 16 syllabes, dans l'hexamètre gréco-latin, dans le long vers des *Niebelungen* ou dans l'alexandrin

français, c'est la mesure rythmique. Supposez un système tel que cette unité rythmique soit divisible *invariablement* en 4 parties égales, produise des multiples invariables de 4 mesures, — le vers —, qui à leur tour seront rassemblés en multiples supérieurs de 4 vers, — la strophe — : ce serait un système viable, d'une régularité parfaite, qu'une humanité dans l'enfance se glorifierait d'avoir inventé. A la longue, la passion et l'intelligence s'y sentiraient trop à l'étroit et essayeraient d'en briser l'uniformité. Comment en distendre les liens ? En introduisant dans le rythme fondamental un élément de *variation.* Par exemple, la mesure désormais se divisera en parties, — notes ou syllabes —, de nombre moins fixe ; quant au multiple appelé vers, on pourrait le choisir de deux façons : 1° décider qu'il aura un *nombre de mesures fixe*: en ce cas, le nombre des notes ou syllabes sera *variable*, puisqu'il sera un total de mesures à composition variée ; 2° décider que le vers aura un *nombre de mesures variable* : en ce cas, c'est le nombre des notes ou syllabes qui doit rester fixe.

Le premier cas est celui du grec et du latin ; le second est celui du français.

L'unité supérieure, la strophe, pouvait facilement passer de la coupe uniforme et monotone de quatre vers à un nombre de vers plus petit ou plus grand, ou encore disparaître tout-à-fait, faisant place à la période libre. Nous n'avons donc réellement à nous préoccuper que des qualités du vers dans la forme que le latin lui a donnée et dans celle du français. Le variable et l'invariable y sont ménagés dans des proportions diverses ; il en résulte que l'hexamètre et l'alexandrin possèdent des qualités assez différentes.

Dans l'hexamètre, les mesures ne varient que de deux à trois syllabes ; ce sont des dactyles (– ∪ ∪) ou des spondées (– –), le dactyle équivalant en durée au spondée, ce qui conserve sa valeur uniforme à la mesure. Dans l'alexandrin, la mesure peut varier de une à six syllabes, tout en respectant le principe d'égalité des mesures. Il y a donc une variété bien plus grande dans la

composition des mesures en français. Le vers latin avec ses mesures bi- ou trissyllabiques représente une mélopée simple qui est celle du plain-chant. Nous avons en français des mesures adaptées au mouvement varié du langage. Le rythme y a évolué de pair avec la musique profane. Cette souplesse est une supériorité.

La composition du vers est plus différente encore que celle de la mesure dans les deux systèmes. A quoi reconnaît-on de part et d'autre l'unité supérieure du vers ? Il faut bien admettre a priori qu'on la reconnaît, qu'elle joue un rôle réel, puisqu'on s'est donné de la peine pour la constituer.

En latin, on reconnaît qu'un vers a passé, est écoulé et terminé, 1° par la sensation, qui devient vite inconsciente et ancrée dans l'habitude, que *six mesures* ont défilé ; 2° par une cadence finale qui est toujours la même, faite d'un dactyle et d'un spondée (´ ⏑ ⏑ ´ ¯) : le sens rythmique sent ou sait qu'il y a alors une unité écoulée et s'apprête à en entamer une autre.

Dans le système français, on reconnaît qu'un vers alexandrin est terminé, 1° par la sensation, à laquelle on s'accoutume vite, que *douze syllabes* ont défilé ; 2° par la rime, qui joue ici le même rôle que la cadence dactylique finale du vers latin. Mais la rime ne joue ce rôle que subsidiairement, puisqu'il faut le passage de deux vers ou souvent davantage pour être averti de cette similitude de son qu'on appelle la rime. S'il n'y avait que ce moyen, le premier vers d'une série ne serait pas reconnu comme tel. C'est donc bien la sensation inconsciente que la douzaine de syllabes a défilé qui crée le sentiment de l'unité du vers, et la rime sert plutôt à rubriquer un agencement supérieur, celui de la strophe.

Peut-on affirmer que ce mode de composition du vers français soit un progrès ? Ce serait confondre le but avec le résultat, que d'y voir un progrès. La délimitation syllabique du vers français est le produit d'une nécessité. La répartition des syllabes latines en longues et en brèves ayant disparu, il a fallu se rabattre sur une division purement numérique.

Il n'est pas vrai, d'ailleurs, que le besoin de fixité et le besoin de variété soient satisfaits au même degré dans tous les systèmes. Au début du développement littéraire des peuples, la fixité des éléments rythmiques l'emporte ; l'esprit se plaît à une poésie martelée ; la périodicité, la rigidité sont des qualités précieuses, où l'on se reconnaît plus facilement. A mesure que l'intelligence se familiarise avec la composition, la variété apparaît plus précieuse et le poète tend à se libérer des entraves. On le constate bien par l'évolution de la poétique française, qui aboutit au vers-librisme.

Une dernière considération montrera de façon définitive que l'élément fondamental du vers est bien la mesure et non la syllabe. Nous n'avons jusqu'ici opéré que sur l'alexandrin, parce qu'il fallait choisir le terme de comparaison le plus adéquat à l'hexamètre. Mais le français peut fabriquer des vers de toute dimension, de deux à douze ou treize syllabes. Que signifie cette liberté, sinon que la quantité syllabique est une chose accessoire subordonnée à la mesure ? Le vers apparaît ainsi comme un multiple de la mesure-unité. Le plus petit vers ne contient qu'une mesure et se confond avec elle ; puis il y aura des vers de deux, trois, quatre mesures ou plus. Ces vers se trouvent avoir un certain nombre de syllabes, et l'on conçoit que, laissant de côté l'élément primordial, on classe les vers suivant ce nombre de syllabes ; mais il ne faut pas que cet artifice de classement cache à l'esprit la texture intime du vers. Le jour est divisé en 24 heures, l'heure en 60 minutes, la minute en 60 secondes : cette division paraît bien être du système duo-décimal, mais les dénominations et les chiffres de 24 et 60 appartiennent néanmoins au système décimal. En réalité, pour classer scientifiquement la variété des vers français, il faudrait tenir compte chaque fois des deux caractères : nombre de mesures combiné avec le nombre de syllabes. Ce mode de classement ferait découvrir une variété de formes sinon infinie, du moins très grande.

Mais on pourrait retourner contre nous cet argument que nous tirons de la variété du nombre des syllabes dans le vers. On dirait

sur le même ton : « Le nombre des mesures du vers français est variable, alors que celui des syllabes est constant : c'est une preuve que la quantité rythmique est une chose accessoire subordonnée à la quantité syllabique. Que répondrez-vous à cette objection ? ». Nous répondrons d'abord que, si *quantité rythmique* signifie simplement le nombre de mesures, on ne fait que répéter sous une forme équivoque le caractère original que nous avons nous-même assigné au vers français en le comparant au vers latin. Mais on veut conclure que « le rythme est accessoire » : c'est ne pas tenir compte de tous les éléments rythmiques qu'implique le mot *mesure*. Nous disions plus haut que « la quantité syllabique est une chose accessoire subordonnée *à la mesure* », et non « subordonnée *au nombre des mesures* ». Serrons donc le problème de plus près. La mesure implique les temps forts et les césures. Si vos douze syllabes sont vraiment constitutives du vers, abstraction faite de la mesure, toute douzaine de syllabes sera un alexandrin, toute dizaine sera un décasyllabe correct. Prenons un vers au hasard, celui-ci, des *Trophées* (*sur l'Othrys*) :

Reste avec moi, cher hôte envoyé par les Dieux.

Je reconnais là un vers. Est-ce foncièrement par la raison qu'il a douze syllabes ? Non, car le vers pourrait être :

Reste avec moi, cher messager des Dieux.

Il n'y aurait plus que dix syllabes, et, néanmoins, cette phrase est un vers aussi correct que le premier. De même, s'il y avait onze syllabes, on s'en accomoderait en lui donnant cette forme :

Oh ! reste avec moi, cher messager des Dieux.

C'est que, dans ces trois version, temps forts et césures sont demeurés en bonne place. Au contraire, supposons que j'ajoute au commencement de ce vers le *Reste* du vers précédent, car le verbe *reste* est exprimé deux fois dans le texte de Hérédia ; j'obtiens ceci :

Res|te, reste | avec moi, || cher hôte | envoyé par...

Les douze syllabes y sont : osera-t-on dire que le vers existe ? Pourquoi n'existe-t-il pas ? Nous vous avons fait la partie belle : la césure médiale est à sa place ; il y a trois autres césures bien ménagées à l'intérieur du vers ; par conséquent quatre temps forts présents et bien placés. Il n'y manque qu'une chose, le temps fort final est absent : *envoyé par* n'est pas une mesure acceptable. Résultat : ce dodécasyllabe n'est pas un vers. Qu'on n'objecte pas, subsidiairement, que, si ce n'est pas un vers, c'est à cause du sens resté incomplet, et non à cause du rythme ; car je rétablirais le rythme en laissant le sens suspendu :

Reste, reste avec moi, mon cher hôte envoyé
Par les Dieux.

envoyé aura son accent, le dodécasyllabe redevient un vers, non un beau vers, mais au moins un vers correct.

Autre exemple pour éliminer l'argument que le vers serait manqué à cause du sens resté incomplet. Delille, décrivant le cygne dans *Les trois règnes*, disait :

Fier il vole au milieu de son escadre ailée.

L'épithète *ailée* n'est pas absolument nécessaire au sens. Supprimons-la et disons :

Le cygne fier vole au | milieu de son escadre.

Ce vers, au point de vue du classique Delille, serait manqué, parce que la césure médiale est insuffisante : *au* ne peut recevoir l'accent, la mesure est faussée. Il n'y aurait moyen de le rendre correct qu'en le scandant à la façon romantique, ce dont Delille ne pouvait pas s'aviser :

Le cygne fier | vole au milieu | de son escadre.

Est-il assez visible que c'est la mesure qui fait le vers ? Le sens doit marcher de pair avec la mesure, d'accord ; mais nous avons vu que, dans la poésie, c'est le rythme souverain qui impose sa mesure comme cadre à la pensée. Concluons qu'il l'impose de même et aussi souverainement à la quantité syllabique.

L'hexamètre latin, avec ses six mesures, n'avait pas à se préoccuper du nombre des syllabes : pourquoi le français, qui dérive du latin, n'a-t-il pas conservé ce système commode ? La réponse gît dans l'histoire des transformations du latin. Nous avons montré que la poétique latine distribuait les syllabes en longues et brèves, une syllabe longue comptant dans la mesure pour deux brèves. Ce système, déjà assez artificiel au temps de sa splendeur, sombra quand les Italiques et plus tard les Ibères, les Celtes, se mirent à prononcer le latin. Les nouvelles recrues ne respectaient guère le frêle agencement des longues et des brèves ni les intonations musicales des syllabes toniques. Leur prononciation neutre ne retint que le timbre des voyelles sans égard à leur durée, et elle changea l'accent musical des mots en accent d'intensité. Dès lors plus de vers possible dans le cadre de ces différences périmées devenues insensibles. Les hymnes latines de l'Eglise aux siècles de la décadence latine ne connaissent plus rien de la prosodie savante d'Horace et de Virgile : elles sont rythmées d'après les temps forts des mots ; elles ignorent dactyles et spondées ; il n'y a plus que des toniques et des atones. Or, comme ce latin est devenu peu à peu le français sans qu'on s'aperçût du changement, le lecteur comprendra que les Français n'ont pas *choisi* leur système de versification : ils l'ont hérité en même temps que le langage. Aujourd'hui, après quinze siècles, il est facile au philologue de comparer et de mesurer les différences, mais il n'a point qualité pour changer quelque chose au système établi.

De même, nos ancêtres wallons n'ont pas eu le choix entre plusieurs systèmes. Ils ont versifié comme ils voyaient faire autour d'eux. Au moyen âge, quand un Wallon, clerc ou profane, s'avisa de composer un cantique, une chanson satirique, un noël, il l'agença suivant le système en usage dans la langue d'oïl en général, suivant les autres œuvres qu'il en connaissait. Comme on essayait d'imiter le parler du Centre dans tout écrit, parce qu'il semblait plus poli·cé, on imita aussi la poétique française. Ainsi quand, au XVIIe siècle, les Wallons eurent la hardiesse

de composer en pur wallon, ils étaient en possession d'une prosodie qui s'adaptait aussi bien à leur dialecte qu'au dialecte français frère du wallon ; ils n'eurent pas à choisir ; ils ne se demandèrent jamais s'il y avait d'autres procédés possibles. Plus curieux aujourd'hui, nous nous le demandons. Que ce ne soit pas pour changer de système ! il est trop tard ; mais parce qu'on aime à raisonner ce que l'on fait, à savoir les avantages du système auquel on est rivé, et, peut-être, pour essayer d'améliorer dans le détail ce que l'on est bien forcé d'accepter dans son ensemble.

Deuxième partie

LE VERS

Le vers

Nous avons étudié l'essence du rythme et les éléments rythmiques dont la poésie est constituée. Nous devons maintenant étudier le vers en lui-même comme une unité supérieure. Il doit satisfaire à des exigences multiples : celles du rythme, celles du nombre, celles de l'harmonie, celles du sens. Il faut donc examiner le vers tour à tour comme unité rythmique, comme unité numérique, comme ensemble harmonieux, comme ensemble logique.

CHAPITRE I

Le vers unité rythmique

Ce chapitre sera court. Nous avons déjà traité la question en partant de la mesure pour atteindre le vers. Ce serait se condamner à refaire le chemin en sens inverse que d'analyser maintenant le vers en mesures. S'il y avait dans l'exécution des difficultés que nous n'avons pas prévues, ce titre nous offrirait l'occasion de les examiner, mais nous n'en voyons aucune. Seulement nous avons réservé pour ce moment-ci des considérations plus générales qui auraient encombré l'explication technique. Après l'exposé des règles, en effet, on peut encore se demander ce que vaut l'outil qu'on met entre les mains du poète, le vers de l'atelier romantique, parnassien et symboliste. Nous nous rappelons avoir posé plus haut la question : le système français est-il en progrès sur le système latin, et nous avons répondu provisoirement en distinguant le but et le résultat. Appeler progrès ce que la désagrégation du latin a imposé aux langues romanes, c'est abuser du mot ; le mot implique à notre sens un choix conscient et judicieux, un but d'amélioration. Mais, en fait, en tant que résultat, le système du vers français n'a pas été

déplorable ; et il a évolué vers une perfection plus grande ; et il a fait du vers français depuis un siècle un instrument d'une admirable souplesse.

Ce résultat magnifique n'est que le produit de deux ou trois licences que les poètes du XIXe siècle se sont octroyées : le déplacement de la césure principale, l'enjambement à divers degrés. Petites causes, grands effets. Ainsi énoncées, dans la froideur du style pédagogique, ces conquêtes ne représentent, au sens du débutant, qu'un procédé substitué à un autre, un mécanisme différent à s'assimiler, et même un mécanisme supplémentaire, car il ne dispense pas de connaître comme base le mode classique. Il est donc assez opportun de secouer cette impression en faisant mieux saillir les avantages de la réforme.

Franchement, nous ne croyons pas que les réformateurs y aient mis de noires intentions révolutionnaires. Ils ont voulu composer des vers classiques ; mais, sous la pression de la pensée à exprimer, qui se faisait de jour en jour plus délicate ou plus fougueuse, plus rebelle aux cadres, ils ont commis des vers qui n'étaient pas dans la facture de Delille. Et pourtant, à les déclamer avec la véhémence qui les avait fait naître, ces vers insubordonnés ne leur plaisaient pas moins. Telle fut la part de l'inconscient dans cette évolution prosodique. Et alors ? Ils reconnurent que « cela était bon », comme dit la Genèse de l'Eternel créant le monde. Et ils eurent le courage de soutenir leur innovation.

Déplacer quelquefois — non pas toujours, mais dans des occasions propices — la césure principale, c'était affranchir la pensée d'un esclavage inutile. Jusqu'alors le quadrillé rythmique, trop rigoureux, avait été conçu de façon enfantine comme une nécessité du rythme. Le rythme ne demande, ni dans la musique ni dans la poésie, que le membre de phrase appelé vers soit divisé par le sens en deux parties égales, et chacune de ces parties en deux autres, de façon à ménager partout, invariablement, quatre mesures dans le vers, deux membres égaux en valeur significative qui appellent la pause chaque fois. Ce système ne révélait aucun inconvénient quand la pensée classique, paisible, sans

émotion, rejetant même l'émotion comme disgracieuse et trop personnelle, se dépensait en moralités philosophiques comme celles de Louis Racine ou en descriptions patientes comme celles de l'abbé Delille ; mais les fils de la Révolution ne concevaient plus la poésie tondue et alignée à la façon des jardins de Lenôtre. Leurs âmes bouillonnaient d'autres ferveurs, qu'ils prétendaient exprimer. La grande innovation romantique, on ne saurait trop le redire aux pédagogues enclins à n'y voir qu'une révolution prosodique, fut de faire entrer dans la poésie ce que le grand siècle n'y avait pas introduit : les sentiments intimes, les passions personnelles, les mouvements désordonnés de l'âme. On les cachait jadis, par pudeur ou par impuissance d'expression. On n'en laissait transparaître quelque chose qu'au théâtre, par personnage interposé, Hermione ou Phèdre. Désormais, les compartiments secrets de l'âme vont s'ouvrir ; l'émotion personnelle, jusque là refoulée, va devenir le principal sujet poétique. On comprend que l'allure bovine du vers classique ne suffise plus. Ainsi, c'est le fond qui a révélé l'insuffisance de la forme. Les jeunes poètes du XIXe siècle, qu'on a représentés comme des réformateurs à froid de la technique, n'ont risqué les licences que malgré eux ou à leur insu d'abord. Ils cherchaient bien plutôt à réaliser l'idéal que formule le vers fameux :

« Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques » ;

mais le cadre de ce vers antique a sauté ou, pour mieux dire, il a été subdivisé autrement. On se permit de diviser quelquefois le vers en trois casiers au lieu de quatre ; on amincit la cloison de la césure d'un côté et on l'épaissit d'un autre ; on permit au sens d'enjamber dans les occasions opportunes par dessus la cloison finale du vers. Bref, cette réforme, qui laissait intacte la division rythmique en mesures, qui en somme ne modifiait rien d'autre que la valeur des césures, a démailloté la pensée. Celle-ci désormais a pu s'installer plus à l'aise sans se rapetisser ni s'allonger ni se courber. L'enjambement d'un vers à l'autre n'est qu'une conséquence du déplacement de la césure principale : c'est la

césure terminale du vers, opposée jadis à la phrase comme une barrière infranchissable, qui est tombée au rang de césure accessoire, d'arrêt facultatif.

Jadis le rythme de la pensée n'avait qu'un vol de poule. On s'est aperçu qu'il a la souplesse de l'hirondelle. Les coups d'aile ne font pas dévier sa trajectoire. Désormais la phrase sortira de son humble allure de distiques symétriquement divisés. Elle pourra revêtir toutes les formes, exprimer tous les sentiments, avec une variété de mouvement presque illimitée. Jadis le sens ressemblait au voyageur de diligence, forcé de faire halte dans toutes les auberges de la route, de dîner et de coucher invariablement à tel relai. Aujourd'hui, il vole en auto, il brûle les étapes et, s'il lui plaît, il enjambe cinquante kilomètres pour aller se loger dans la province voisine. Attentif au volant et à la route, il obéit aux exigences nécessaires, mais il méprise le programme de relais des anciens charretiers.

Alignerons-nous des exemples ? Ce serait trop facile dans une question aussi générale. Tout poète wallon doit posséder les trois quarts des œuvres lyriques de Victor Hugo, les lire et les relire. Il fera la comparaison lui-même entre la sage métrique des versificateurs du XVIIIe siècle et le système des poètes du XIXe. Et cette fréquentation, que nous voudrions journalière, outre qu'elle élargira son horizon intellectuel, lui révélera les allures de la pensée dans le vers émancipé.

Mais tout ce que nous venons de dire peut-il s'appliquer à la poésie wallonne ?

On objectera que la pensée wallonne n'a pas besoin d'un vol si élevé ni si dégagé d'entraves. Mais nous voyons pourtant qu'elle s'élève ! Si la forme réagit sur le fond lui-même, ce n'est pas au moment où elle veut prendre l'essor qu'il faut lui opposer les barreaux de règles contrariantes. La prosodie wallonne ne diffère de la prosodie française que sur un point en ce qui concerne les lois du rythme. Le rejet de la syllabe atone à l'entrée d'une mesure suivante, qui donne à la diction du vers français de si douces modulations, ne trouvera presque jamais son application

dans notre dialecte. Nous n'avons plus d'atones finales ou de vrais mots paroxytons. J'ai signalé l'exception du féminin pluriel des adjectifs quand ils sont préposés aux substantifs : *dès* **bèl**|*ès* **gross**|*ès* **rodj**|*ès* **pom**|*es*; *avou sès* **grand**|*ès* **gross**|*ès* **grîs**|*ès* **tchâsses** | *a* **rôyes**. C'est la seule que nous connaissions. On voit que les substantifs *pomes, tchâsses, rôyes* de ces exemples sont devenus monosyllabiques. Nous l'avons déploré ; c'est une perte immense au point de vue de l'harmonie ; mais, en fait de prononciation, on ne remonte pas le cours des siècles.

Il y aurait une seconde question générale à traiter concernant le mouvement ou le rythme : c'est celle de la lenteur ou de la rapidité relatives du vers, sur lesquelles se dressent aussi des malentendus à dissiper.

S'il y a un grand nombre de syllabes dans une mesure, la durée de la mesure étant fixe, il faut donc prononcer ces syllabes plus vite. L'allure générale du vers en sera plus rapide. Au contraire, si l'unité de mesure comprend moins de syllabes, ces syllabes s'écouleront plus lentement. L'impression totale sera une impression de lenteur.

Il ne faut pas confondre la rapidité de la course avec la longueur du chemin. Le vers, lui, est un chemin de douze syllabes, inextensible. De quoi donc doivent s'entendre exactement ces expressions : *plus rapide, plus court, plus lent, plus long,* que l'on applique si souvent de travers et qui causent tant d'illusions ?

D'abord la *longueur* peut s'entendre au point de vue du nombre de syllabes. On ne peut pas empêcher quelqu'un de dire qu'un vers de douze syllabes est *plus long* qu'un vers de dix. C'est un emploi courant du mot. Mais la *longueur* peut s'entendre aussi au point de vue rythmique. Or, en ce cas, il n'est pas toujours vrai qu'un vers de douze syllabes est plus long qu'un vers de dix. Cela dépend du nombre des mesures, y compris les silences ou pauses. Moins le vers contiendra de mesures, plus il sera court, et plus vite il sera parcouru. Au contraire, si la route de douze syllabes exige plus de mesures, le vers sera rythmiquement plus long et moins rapide ; on arrivera plus tard à l'étape, à

l'auberge de la rime. *Court* et *long* peuvent donc s'entendre tantôt de la *route*, tantôt du *temps*, deux significations qu'il ne faut pas confondre ; *rapide* et *lent* ne peuvent se dire que du mouvement rythmique. On confond souvent la marche avec la route. L'illusion se produit aussi chez le voyageur : il a une tendance à croire plus court un chemin qu'il a fait plus rapidement, plus long un chemin fait plus lentement ; mais le nombre de kilomètres reste le même dans les deux cas.

Il faut combattre cette idée que la rapidité et la lenteur sont en raison de la longueur numérique des vers. S'il en était ainsi, une suite de soixante syllabes distribuée en petits vers aurait toujours une allure plus rapide que répartie en cinq vers alexandrins. Or, cela est faux. Mais nous sentons qu'il faut ici détruire par des exemples le préjugé contraire.

Voici un alexandrin dans lequel on a simulé le galop du cheval :

Le chagrin | monte en croupe | et galope | avec lui. |

Ce sont des mesures à trois notes et à deux temps. Il y a quatre mesures pour douze syllabes. — Georges Eekhoud, dans *les Pittoresques* (1879), a inséré trois sonnets *hippiques*. Voici l'allure du galop, en vers plus courts, de neuf syllabes. Ils ont tout-à-fait le même rythme que le vers de Boileau cité plus haut :

Monte en selle | et partons ; | mais bien loin. |
Qu'un galop | continu | nous transporte |
Dans les champs | embaumés | par le foin |
Et les pins | à l'odeur | âcre et forte. |

Nous comptons douze mesures pour trente-six syllabes, donc quatre mesures pour douze syllabes. Ces vers de neuf syllabes ne sont pas *plus rapides* que le vers de douze précité.

Voici au contraire des vers de huit syllabes par lesquels Eekhoud a voulu marquer l'allure du trot :

D'ardeur | tu n'es | jamais | à bout ; |
Jamais | ton pied | lutin | n'hésite. |

Huit mesures pour un ensemble de seize syllabes, donc six

mesures pour la durée d'un alexandrin. Ces vers de huit syllabes sont donc plus lents que les vers de neuf et de douze qui précèdent.

Voici quinze vers de deux syllabes d'André van Hasselt. Répartissons-les sur trois lignes pour éviter l'alignement en colonne, qui n'a aucune importance :

Refrain — serein — des nids — bénis, — résonne !
Clarté, — gaîté — du pur — azur, — rayonne !
Mais rien — ne vient — là-bas. — Hélas ! — Personne.

Il faut que ces petits vers soient prononcés lentement, et pour laisser aux toniques leur valeur, et pour laisser pénétrer en nous le sens et la rime. Mesure à trois temps, deux notes par mesure ; et il y aurait encore des pauses assez longues à compter. Je conclus que ces vers de deux syllabes ne sont pas plus rapides que les trois vers de dix qu'ils forment naturellement.

Cette rapidité et cette lenteur ne pourraient guère être sujettes à contestation quand le poète représente des mouvements visibles pour tous, comme le galop du cheval, la violence du vent, la paresse du ruisseau qui coule, les assauts des vagues ; mais cela n'est que le petit jeu au point de vue rythmique et musical. Les grands poètes, s'attachent surtout à exprimer le mouvement des passions, mouvement interne, sensible seulement pour celui qui les éprouve. Comment les manifester à l'extérieur ? Serait-ce par la longueur numérique du vers ?

Les sentiments de l'âme sont énergétiques ou dépressifs. Sans vouloir établir une classification rigoureuse des sentiments et une échelle de leurs modes d'expression, on peut constater que les uns éclatent, se pressent, se projettent au dehors avec rapidité, que les autres s'écoulent avec lenteur ; mais leur degré d'impétuosité est indépendant de la longueur numérique du vers.

Nous ne pouvons pas encore donner d'exemples, parce que cette impression de mouvement n'est pas le résultat simple du nombre des notes ou syllabes de la mesure. Il y a d'autres facteurs. La mesure restant de même composition, le sentiment

sait lui-même y introduire des *presto* et des *rallentendo*. Et puis, la mesure elle-même peut changer. Les musiciens le savent bien : ils ont des signes écrits qui les en avertissent. Par malheur, la notation poétique, beaucoup moins précise, ne nous fournit que le texte des paroles et quelques signes de ponctuation. Elle ne nous annonce pas les changements de mesure ; elle ne nous aide même pas à débrouiller les temps forts et les temps demi-forts ou atténués ; elle ne note pas les césures à pause ou silence et les césures insensibles ; elle n'inscrit pas les *piano*, les *scherzo*, les *presto*, les *rallentendo*. Ces variations, cependant, peuvent intervenir dans le cours d'un morceau, d'une strophe et même d'un vers. Ainsi, l'impression totale de rapidité ou de lenteur est la résultante de moyens complexes qu'il est difficile de démêler.

Nous n'essayerons pas de les démêler. Ce que nous venons de dire n'est qu'un avertissement. Nous nous contenterons de montrer sur des exemples que le mouvement rythmique n'est point lié au nombre des syllabes du vers.

Voici de petits vers ; mais ils expriment des sentiments intimes, chargés de souvenirs douloureux. Il faut les prononcer lentement. J'ajouterais discrètement, en sourdine, si ce n'était pas sortir de la question pure du mouvement pour pénétrer dans celle de l'harmonie, tant il est difficile de dissocier les effets :

Quand | nous habitions | tous ensemble, |
Sur nos colli|nes d'autrefois, |
Où l'eau court, | où le buisson tremble, |
Dans la maison | qui touche au bois... ||
. . . . .

Puis, | vers la lumière | isolée |
Étoilant | le logis | obscur, |
Nous revenions | par la vallée |
En tournant | le coin | du vieux mur. ||

Nous revenions, | cœurs pleins de flamme, |
En parlant | des splendeurs | du ciel : |
Je composais | cette jeune âme |
Comme l'abeille | fait son miel. ||

Ecoutez maintenant comment se précipite en grondant la colère de Charlemagne, en grands vers cependant (*Légende des siècles, Aymerillot*) :

> Je ne sais point | comment on por|te les affronts ! |
> Je les jette à mes pieds. | Je n'en veux pas ! || Barons, |
> Vous qui m'avez suivi | jusqu'à cette montagne, |
> Normands, Lorrains, marquis | des marches d'Allemagne, |
> Poitevins, Bourguignons, | gens du pays pisan, |
> Bretons, Picards, Flamands, Français, | allez-vous-en ! |
> Guerriers, | allez-vous-en | d'auprès de ma personne, |
> Des camps où l'on entend | mon noir clairon qui sonne, |
> Rentrez dans vos logis, | allez-vous-en chez vous, |
> Allez-vous-en d'ici, | car je vous chasse tous ! ||
> Je ne veux plus de vous ! | Retournez chez vos femmes ! |
> Allez vivre cachés, | prudents, contents : | infâmes ! |
> C'est ainsi qu'on arrive | à l'âge d'un aïeul... ||

Ce serait faire un contre-sens que de multiplier les césures. Dans ce débit précipité, il y a bien des syllabes toniques de mots qui sont sacrifiées ou passent à l'état de temps demi-forts. C'est que, en effet, nous ne l'avons pas encore acté, si le temps fort de la mesure doit nécessairement être réservé à une tonique du discours, la réciproque n'est pas vraie : toute syllabe tonique d'un mot ne doit pas nécessairement devenir temps fort ; il y en a qui s'atténuent ou qui s'effacent quand le mouvement s'accélère. Ce qu'on étalerait d'ordinaire en deux mesures se concentre en une seule. Rallentir le mouvement, c'est espacer au contraire le contenu d'une mesure sur deux, prononcer longuement, combler les vides par des pauses. C'est l'émotion qui règle l'allure. La fixité du rythme, que nous avons dû poser en principe au début de cette étude, n'est qu'une fixité temporaire. Le sentiment modifie la vitesse dès qu'il a intérêt à la modifier ; et cela, répétons-le, demeure assez indépendant de la longueur numérique du vers.

CHAPITRE II

Le vers unité numérique

Ici nous aurons des règles nouvelles à formuler ; car, si nous avons noté cette antinomie entre la constitution du vers, qui est métrique, et sa longueur, qui est numérique, nous n'avons pas eu l'occasion jusqu'ici de parcourir la série des diverses longueurs de vers, ni d'étudier les difficultés relatives au calcul des syllabes. Ce sont des questions d'ordre pratique, assez terre à terre, dont l'exposé ne réclame que de l'exactitude et de la patience. Néanmoins, nous y trouverons plus d'observations particulières à faire relativement au wallon que dans les théories générales qui précèdent.

A. — Du vers considéré au point de vue du nombre des syllabes

Le rythme peut être inscrit dans des vers de longueur variable. Le plus long vers, si nous entendons par longueur uniquement le nombre des syllabes, est le vers de douze syllabes. Les vers de treize, quatorze, quinze syllabes existent en français, mais à titre d'essai, comme chez Baïf (XVIe siècle), ou à titre d'exception, comme dans telle pièce moderne de Henri de Régnier. Nous n'avons pas la superstition du système duo-décimal, et nous croyons que des vers de quinze syllabes, césurés en 3+12, c'est-à-dire en un petit vers de trois syllabes suivi d'un alexandrin, ou en 5+10, c'est-à-dire en un vers de cinq syllabes suivi d'un vers de dix à césure médiane, peuvent satisfaire parfaitement l'oreille au point de vue du rythme ; la rime en sera seulement un peu plus rare, puisque les petits vers n'en seront pas

rimés. Auguste Dorchain, qu'on ne pourrait suspecter de tendresse pour les innovations, a fabriqué par jeu, sur un air de ballet, des vers de treize syllabes, qu'il décompose en 5+3+5 (*L'Art des Vers*, p. 274). Néanmoins nous n'avons aucun besoin, actuellement, en wallon, de nous attacher à ces curiosités ni surtout de les imiter.

Le plus court vers est le vers d'**une** syllabe, qui est, lui aussi une exception et un accident dans une pièce. On ne conçoit pas une œuvre toute entière en vers d'une syllabe, non plus qu'un morceau de musique dont toutes les mesures ne contiendraient qu'une ronde. Tous ces monosyllabes seraient accentués, et il n'y a rien de plus insupportable qu'une suite de temps forts ou d'accents sans atones intermédiaires. La rime y ajouterait son martèlement. Cela présenterait l'uniformité d'une suite de coups égaux en durée, en timbre, en intensité. Au reste, une foule de monosyllabes, dans une phrase, sont des mots proclitiques (*la* voix) ou enclitiques (dois-*je*), qui ne sont pas accentuables et ne peuvent compter comme vers. L'exemple traditionnel « *De ce | lieu | Dieu | sort | fort*, etc. » montre bien qu'une pareille suite de vers serait insupportable. Le fameux sonnet-joujou de Rességuier : « *Fort | belle, | elle | dort. | Sort | frêle, | quelle | mort* ! | *Rose | close, | la | brise | l'a | prise* » n'est fait de monosyllabes qu'en apparence. Songez que la syllabe féminine atone, qui ne compte point par convention dans le calcul syllabique, compte bel et bien dans le rythme de ce sonnet : **Ro**|-*se* **clo**|-*se la* **bri**|-*se l'a* **pris***e*. Les pièces de vers monosyllabiques sont donc des trompe-l'œil par leur disposition ou des fantaisies cacophones.

Ces extrêmes étant élagués, on peut dire que le vers peut avoir de deux à douze syllabes. Nous avons à dire dans ce chapitre quel est le rythme de chacun de ces vers, c'est-à-dire combien on peut y compter de mesures musicales, et partant de césures ; s'il y a une césure fixe obligatoire ou non ; s'il y a plusieurs coupes possibles. Quant à l'usage et au caractère de chaque vers, on ne peut étudier ce point qu'en présence de la strophe. Nous n'avons donc ici que la tâche ingrate et monotone de faire défiler sous les yeux des vers-unités divisés en mesures.

Un vers de **deux** syllabes est une unité rythmique de deux temps. Le second est le temps fort. Quelquefois il y a deux temps forts, comme dans le premier vers de cette strophe de V. Hugo : « **mur**, **ville** | *et* **port**, | *a*sile | *de* **mort**, etc. » ; mais plusieurs vers successifs de ce genre reviendraient au cas précédent, moins l'obsession de la rime. On trouve en wallon une suite de vers de deux syllabes dans cette enfantine des doigts :

Pôcin, | *Djulin*, | *dji vin*, | *dji va*, | *dji qwîr* |
On deût. | — *Qué deût ?* | — *Li p'tit.* | — *W'èst-i ?* | — *Vo-le-ci !* |

Une suite de vers de deux syllabes équivaut à des vers plus longs symétriquement divisés 2+2, et qui auraient des rimes intérieures. Ainsi les vers précédents, qui d'ailleurs ne riment pas tous, peuvent être disposés en deux vers de dix syllabes.

Au reste, les strophes composées de vers de deux syllabes ne sont telles qu'en apparence. Sauf élision, les vers à rime féminine en ont trois, car la finale atone de ceux-ci est comptée dans le rythme : elle s'adjoint au début du vers suivant. Récitez, par exemple, cette strophe de Victor Hugo :

On doute
La nuit ;
J'écoute :
Tout fuit,
Tout passe ;
L'espace
Efface
Le bruit.

Vous devez prononcer exactement comme si vous aviez affaire à deux vers de dix syllabes :

On dou|-te la nuit ; || j'écou|-te : tout fuit, ||
Tout pas|-se ; l'espace || effa|-ce le bruit. ||

Ce sont donc des vers de dix syllabes, à rimes intérieures, avec rejet nécessaire des syllabes atones qui suivent les toniques.

Un vers de **trois** syllabes est une unité rythmique de trois temps. Le troisième est un temps fort. Quelquefois il y aura deux

temps forts, et le vers se décomposera 1+2, plus rarement 2+1, puisque les deux temps forts seraient en ce cas voisins. Exemple :

Djans, | Marèye, |
Vinéz cial |
Å régal ;
Fåt | qu'on rèye. |

Une suite de vers de trois syllabes équivaut rythmiquement à des vers de six, ou de neuf, ou de douze syllabes divisés en mesures à trois temps et pourvus de rimes intérieures. Nous répétons cette remarque pour habituer les esprits à concevoir la fusion, la décomposition, l'assemblage des vers.

Le vers de **quatre** syllabes est une unité rythmique ordinairement divisible en deux mesures. Les deux mesures sont chacune de deux syllabes dans ces vers d'*Esther* : « Rompez | vos fers, || Tribus | captives. | » ; mais la répartition pourrait se faire autrement, par 1+3, 3+1, ou le vers pourrait être un vers à prononcer vivement, sans aucune division, en une seule mesure :

La voix | plus haute |	2+2
Semble | un grelot. |	1+3
D'un nain | qui saute |	2+2
C'est | le galop : |	1+3
Il fuit, | s'élance, |	2+2
Puis | en cadence |	1+3
Sur un pied | danse |	3+1 (ou 4)
Au bout d'un flot.	4

Remarquez en outre qu'il n'y a plus aucun rejet des finales atones.

Exemple wallon (tiré de J. Vrindts, *Lingadje dès fleûrs*, p. 2) :

Qwand dji veû l' fleûr |	4
Di l'åcolète, |	4
Dji sondje, | poyète, |	2+2
Å vrêy boneûr ; |	4
Èt dj'a l'èvèye |	4
Di v' diner m' coûr |	4
Ca, | sins-amoûr, |	1+3
Qu'èst-ce qui c'èst, | l' vèye ?	3+1

Une suite de vers de quatre syllabes, abstraction faite des rimes, équivaut à des vers de huit ou de douze symétriquement coupés 4+4.

Le vers de **cinq** syllabes est une unité rythmique composée de deux mesures (2+3, 3+2, 1+4, 4+1) ou même parfois de trois :

Nochers imprudents,	2+3
Le vent dans la voile	2+3
Déchire la toile	2+3
Comme avec les dents.	1+4
Là-haut, pas d'étoile !	2+3
L'un lutte avec l'air,	1+4
L'autre est à la pompe...	1+4
Le vent de la mer	5 (ou 2+3)
Souffle dans sa trompe.	1+2+2
C'est toi, c'est ton feu	2+3
Que le nocher rêve	4+1
Quand le flot s'élève,	3+2
Chandelier que Dieu	3+2
Pose sur la grève !	1+2+2
Phare au rouge éclair	1+4
Que la brume estompe !...	3+2
Le vent de la mer	5 (ou 2+3)
Souffle dans sa trompe.	1+2+2

(Victor HUGO, *Voix intérieures*).

L'èspwér a dès-éles	2+3
Po nos-èpwèrter :	5
Fåreût l's-î-wèster	2+3
Po l' wårder fidéle.	3+2

(J. BURY, *Pinsèyes èt råvions*, p. 86).

I ploût-st-a lavasse	5 (ou 2+3)
Èt, tot buvant m' tasse,	1+4
Dji wêtèye quî passe	3+2
D'å triviès m' rideau.	3+2
Les gotes qui, sins cèsse,	2+1+2
Pètèt so m' fignèsse,	2+3
On dîreût qu'èle fèsse	3+2
Sol, fa, mi, ré, do.	

(J. BURY, *Fåbites èt critions*, p. 25).

Pauve pitit mamé ! 1+2+2
I pleûre après s' mame, 2+3
One sote ram'tatame 2+3
Qui l'a-st-abân'né... 5
A ç'ste heûre, tot d'sâvé, 2+3
Assiou la, so s' hame, 3+2
Pauve pitit mamé ! 1+2+2
I pleûre après s' mame. 2+3

(H. RAXHON, *Pôrtraits, tâvlês, glawes èt lawes*, 27).

Deux vers de cinq syllabes, au point de vue du rythme, produisent l'équivalent d'un vers de dix à césure médiale : « Le vent de la mer | souffle dans sa trompe ».

Dans les mètres précédents, à cause de leur brièveté, il n'y a point de césure obligatoire. Le vers peut être débité d'une venue. Les divisions que nous avons proposées disparaissent facilement dans une lecture un peu rapide, et les temps forts ou demi-forts de l'intérieur des vers sont peu marqués. Dans les mètres suivants, une césure est nécessaire, mais elle n'a point de place fixe.

Le vers de **six** syllabes est une unité rythmique composée de deux ou trois mesures.

Èlle aveût tchûsi s' sîdje 3+3
So l' pus haute toûr di Lîdje, 4+2
So l' clokî d' Saint-Lambièt. 3+3
La, wèsène dès nûlêyes 1+2+3
Èt doûcemint èsbranlêye, 3+3
Èle fève ètinde si vwès. 2+2+2

(SIMONON, *Li côparêye*).

Deux vers de six syllabes valent un alexandrin. Un vers de quatre suivi d'un vers de six équivaut au décasyllabe d'ancienne coupe (4+6) : « Le roi des mers | ne t'échappera pas ».

Il semble, avant tout examen, que le vers de **sept** syllabes ne doive pas être plus harmonieux que celui de onze. Répondons d'abord que le vers de onze syllabes a peut-être été calomnié par des maladroits ; recherchons ensuite d'où provient cette opinion si répandue contre les vers impairs. Le raisonnement

ordinaire est celui-ci : « Si le vers de six syllabes est correct, à coup sûr, quand j'ajouterai une syllabe, je vais produire un ensemble boiteux ! De même, si on ajoute une syllabe ou si on en retranche une à un vers de douze ou de dix ». Mais opérer en retranchant ou en supprimant une syllabe, c'est peut-être faire une addition ou une soustraction au lieu de créer des rythmes. La question doit être posée autrement : à quelle condition une suite de sept, de neuf, de onze, voire de treize syllabes sera-t-elle eurythmique ? Pour la résoudre, il suffit de rejeter un coup d'œil sur les petits vers déjà examinés, dont les parties constituantes ne diffèrent pas d'une espèce de vers à l'autre. Or nous voyons partout des mesures de deux ou trois éléments, notes ou syllabes, rarement d'un seul, plus rarement de quatre, qui dans leur diversité numérique, présentent une identité de durée. Nous avons vu constamment s'allier sans difficulté la mesure de deux syllabes avec celle de trois, le pair avec l'impair. Nous avons vu le vers de cinq syllabes essentiellement formé par leur union. Dès lors, pourquoi serait-il contraire au rythme de doubler l'un de ces deux éléments, ou tous les deux ? Les grands vers ne sont que des multiples des éléments rencontrés dans l'analyse des petits.

« Mais, peut-on objecter encore, si une syllabe, à elle seule, peut remplir une mesure, en ajoutant une syllabe à un ensemble déjà créé de six, huit ou dix syllabes, le résultat de cette simple addition doit être un vers correct et viable ». C'est oublier, dirons-nous, que, pour remplir une mesure, cette syllabe isolée doit avoir une valeur particulière qui lui vient du sens et du sentiment à exprimer. Par exemple, le vers de 6 syllabes : «la voix lui répondit » peut devenir : « la voix lui répondit : non ! ». Mais l'opération sera mauvaise si la syllabe ajoutée n'a pas cette valeur, ne peut être détachée emphatiquement. Deux toniques ne peuvent se suivre qu'à condition d'être musicalement séparées par un silence ou que la première se sacrifie à la seconde. Enfin c'est l'état ordinaire des périodes et des strophes, et aussi des vers, que la dernière partie ait plus d'ampleur : une syllabe isolée sera donc mieux au début, comme anacrouse, qu'à la fin.

Mais le mieux est toujours de ne pas considérer a priori un vers impair comme constitué par un vers pair augmenté d'une syllabe, ce cas étant exceptionnel. Reprenons maintenant notre analyse.

Le vers de **sept** syllabes est une unité rythmique de deux à quatre mesures, le plus souvent de trois.

Mi p'tit fré | tchoûle | tot long l' djoû.	3+1+3
Dj' wèse | a hipe | dimani foû ;	1+2+4
Ca, | djoûrmây, | i fât | qu' dj'èl hosse.	1+2+2+2
Èt | dji so|-st-a pône | so l' soû	1+2+2+2
Po v'ni | briber 'ne gote | âtoû,	2+3+2
Qu'i braît d' faim | èt qui m' mame tosse.	3+4

(A. XHIGNESSE, *Lès pauves diâles*, Bull. de la Soc. de Litt. wall., t. 49, p. 73).

Le vers de **huit** syllabes est une unité rythmique de deux à quatre mesures. Il peut avoir le rythme de deux vers de 4 ; ou d'un vers de 3 précédant ou suivant un vers de 5 ; ou d'un vers de 2 précédant ou suivant un vers de 6 ou deux vers de 3, etc. On trouvera toutes ces combinaisons dans les exemples ci-dessous :

Tos lès plaîsîrs | qui dj'a c'nohou	4+4
Mi v'nèt dîre | tot bas : | « Prinds corèdje !	3+2+3
Sondje, | qwand l' cîr | èst tchèrdjî d'orèdje,	1+2+5
Qu'on r'troûve | on djoû | l' boneûr | pièrdou ».	2+2+2+2

(J. VRINDTS, *Lingadje des fleurs*, p. 107).

Pitit tchèrdin, | qwand vos tchantez,	4+4
I m' sonle qui dj'ô | l' vwès da Marèye,	4+4 ou 2+3+3
Qui vint | carèssî | mès-orèyes	2+3+3
Come li doûs vint | d'on djoû d'osté.	4+4

(T. BRAHY, *Œuvres posthumes*, p. 8).

Il acoûrt | so sès deûs tchâssons,	3+5
Savatant | tot dreût | vès l' controle...	3+2+3
Loukîz-on pô | c'mint qu'il avole	4+4
Po v'ni | fé constater | l' colon !	2+4+2
Si calote | èst volêye | â lon ;	3+3+2

On p'tit vint | *fait r'lèver* | *sès croles...*	3+3+2
C'èst-ine | *vèritâbe* | *coûsse di fond* !	2+3+3
Podrî sès reins | *li lapkène* | *vole.*	4+3+1
I c'hagne, | *come si c'èstahe* | *ine role,*	2+4+2
L'anse dè banstê | *qu' pint so s' minton.*	4+4

(Lucien COLSON, *Rimimbrances*, p. 7).

Les vers de plus de huit syllabes sont à césure obligatoire fixe. Le vers de neuf se divise en trois parties égales, le vers de dix en 5+5 ou 4+6, le vers de douze en 6+6 ou en 4+4+4. Mais, en vertu de tout ce qui précède, il est visible que ces parties de six à quatre syllabes peuvent encore se subdiviser. Aux césures obligatoires peuvent donc s'ajouter des césures facultatives. Or, comme le repos principal de la pensée peut tomber à une césure facultative, il en résulte une immense variété dans la coupe des vers.

En musique, le vers de **neuf** syllabes, césuré 3+3+3, ferait merveille par sa légèreté et sa franche allure. On s'étonne que nos chansonniers ne le connaissent pas. On peut aussi composer des vers de neuf syllabes à une seule césure fixe, comme si un vers de 4 accompagnait un vers de 5 (4+5, 5+4).

Divisé en trois parties symétriques, ce vers convient à l'expression des sentiments gais, dynamiques, comme le rythme en anapestes (⏑ ⏑ –) des anciens. Van Hasselt s'en est servi maintes fois. Mais la répétition de ces mesures absolument semblables engendre vite la monotonie. Les autres coupes ont un tout autre caractère. Leur rythme inégal, hésitant et boiteux, ne se prête pas aux effusions de joie ni de confiant optimisme, on le verra par les exemples ; mais il échappe aux inconvénients de l'uniformité.

Exemple de Van Hasselt (4+5) :

Cloche du soir, | musique si douce,
Seul au milieu | du calme des bois,
Seul je l'écoute, | assis sur la mousse,
L'hymne plaintif | que chante ta voix.

Exemple de Jean Richepin (5+4) :

Je m'embarquerai, | si tu le veux,
Comme un gai marin | quittant la grève,
Sur les flots dorés | de tes cheveux,
Vers un paradis | fleuri de rêve.

Il y a dans ces vers deux rythmes croisés. Il faut que l'esprit s'habitue à saisir ainsi deux modes qui alternent et sache abandonner l'un pour l'autre. C'est un mécanisme plus compliqué, comme celui de mesures à deux temps et à trois temps qui, en musique, se succéderaient périodiquement.

On pourrait d'ailleurs songer aussi à d'autres divisions. Les vers de Van Hasselt que nous venons de citer pourraient être scandés avantageusement comme composés d'une anacrouse (1) suivie d'un vers de huit syllabes. Pour cette coupe, il faut que la première syllabe ait un accent :

Clo||-che du soir, | musi|-que si douce,
Seul, || au milieu | du cal|-me des bois,
Seul, || je l'écoute, | assis | sur la mousse,
L'hym||-ne plaintif | que chan|-te ta voix.

Et l'on s'aperçoit alors que la division de ces vers est en quatre mesures bien variées, mais à variations périodiques (1+3+2+3).

En wallon, 1er système (3+3+3) :

So lès tièrs | lès mèlêyes | ont nîvé
Dès si blankes | èt si rôs|-ès florètes
Qu'å matin, | qwand l' solo | s'a lèvé,
On-s-eûhe dit | lès pasês | gålyotés
Po lès pîds | d' blanc satin | dès påquètes.

2e système (4+5) :

Qwand | v' m'avez dit || qui v' m'aimîz po l' vèye,
Dji v' dina m' coûr ; || dji n' mi dotéve nin
Qui vosse parole, || come ine foye å vint,
Èsteût | l' fås sièrmint || d'on djudas | qui roûvèye...

(vers de 11) 5+6.

---

(1) ANACROUSE : addition d'une syllabe au début.

3e système (5+4) ou (1+4+4) :

Qwand | vos m'avez dit : || « Dji v's-aime po l' vèye »,
Dji | v' dina tot m' coûr, || ni tûsant nin
Qui | vosse bèle promèsse, || hade foye å vint,
Èsteût | l' fås sièrmint || d'on djudas | qui roûvèye...

Vers de **dix** syllabes :

Nous avons déjà parlé, en traitant de la césure, des deux coupes usitées du vers de dix syllabes. Aux débuts de la littérature française, le décasyllabe césuré 4+6 fut le vers de l'épopée. L'emploi de l'alexandrin est postérieur à celui du décasyllabe. — La division 5+5 se trouve parfois dans l'ancienne poésie lyrique des romances et pastourelles ; dans des vers de Bonaventure des Périers. Au XVIIe siècle, dit KASTNER (p. 101), l'abbé Desmarets crut l'avoir inventée, mais il ne trouva pas d'imitateurs. Il faut attendre la période romantique (Musset, A. Daudet, Sully-Prudhomme, Brizeux, Coppée, Leconte de Lisle) pour lui voir prendre une place d'honneur dans la poésie lyrique. Mais pourquoi la coupe 6+4 ne serait-elle pas employée aussi ? On la trouve employée anciennement dans certaines parties du *Jeu de Saint-Nicolas* de Jean Bodel, dans des chansons de geste, *Aiol et Mirabel*, *Girart de Rossillon*. Il y en a dans Voltaire, mêlés à la coupe ordinaire 4+6 :

Il ne repose point, | car je l'entends.

Victor Hugo a dit :

Que font vos yeux | là haut ? || Je les réclame.

Avec son instinct impeccable du rythme, il a laissé une césure après *yeux*, celle que réclamait la règle traditionnelle ; mais il a transporté la césure principale après *haut*. Pareille chose est possible en wallon ; il n'est que de bien s'y prendre. Nous ne soutenons pas qu'il serait beau de construire une pièce entière sur ce type, mais qu'on peut produire des effets en transposant parfois la césure principale au sixième pied.

Vers de **onze** syllabes :

Le vers de onze syllabes est comme le catalectique (1) du vers de douze, dit Auguste Dorchain ; et il lui fait l'effet d'un alexandrin qui avorte en route. Contre cette analyse nous n'avons qu'à répéter ce que nous avons dit ailleurs (2) : « Non, le vers n'est pas catalectique à la fin, mais il y a une anacrouse au début. Voyez tous les vers de onze syllabes cités par M. Dorchain lui-même, pp. 224-225 ; ils commencent tous par un monosyllabe à détacher. L'inconscient qui scande en nous doit l'isoler dans son calcul, et la suite est un vers de dix. Or, comme il y a deux sortes de vers de dix syllabes, notre vers de onze peut prendre deux rythmes divers : 1+4+6, 1+5+5. Par exemple ce vers de dix syllabes : « sa triste chanson | pleure dans la bise » deviendra par addition d'une anacrouse : « Et | sa triste chanson | pleure dans la bise ». Pour l'autre type, « champs paternels | hérissés de charmilles » deviendra « O | champs paternels | hérissés de charmilles ». Nous ne disons pas que ce rythme boitillant doit remplacer l'alexandrin magistral ; nous essayons de l'expliquer ; et, quant à son usage, nous persistons à croire qu'on pourrait en tirer d'heureux effets ». Nous croyons qu'à cette façon de scander le vers de 11 on pourrait ajouter d'autres façons encore, témoin le vers wallon ci-dessus (*Esteût | l' fås sièrmint || d'on djudas | qui roûvèye*), divisé en deux hémistiches 5+6, mais qu'il faut subdiviser en quatre mesures 2+3+3+3. L'écueil de ces combinaisons, c'est la difficulté pour le lecteur de s'y reconnaître. Le lecteur est déraisonnable : il n'exige pas que les paroles d'un poète lui révèlent la musique, mais il exige qu'elles lui révèlent la partie importante de cette musique : le rythme. Il ne veut pas faire d'effort pour la trouver ; il jugerait ridicule que le poète prît soin de l'indiquer. Quoi d'étonnant s'il ne découvre que les rythmes faciles du galop et de la polka ?

Voici des vers d'André Van Hasselt qui se subdivisent en 2+3+3+3 : supposez un vers trimètre (3×3) de neuf syllabes précédé d'une anacrouse de 2 syllabes.

---

(1) *Catalectique* : écourté d'une syllabe à la fin.

(2) *Revue de l'Instruction publique en Belgique*, 1907, pp. 43-44.

Voici | tout le chœur | des étoi-|les qui luit.
La lu|-ne si blanche | illumi|-ne la nuit,
Et les morts | vont si vi|-te, si vite !
Trésor | de mon cœur, | écoutez | un instant :
Je n'ai | qu'un seul mot | à vous dire | en partant,
Car je dois | m'en aller | tout de suite.
(*Lénore*).

Verlaine, amateur de rythmes impairs ou plus justement de nombres impairs, a confié au vers de onze syllabes l'expression des balbutiements, des hésitations d'une âme humiliée ou d'un esprit en quête du mot. Dans la pièce X de *Sagesse*, il scande 3+8 :

Tiède encor || du bain | de sueur | qui décroît...
Et les pieds || toujours | douloureux | du chemin...
Et le sein || marqué | d'un dou|-ble coup | de poing...
Triste corps ! || Combien faible | et combien puni !...

Enfin nous trouverons dans les *Elégies et poésies nouvelles* de Marcelline Desbordes-Valmore des vers de onze syllabes. Ils sont manifestement scandés 5+6 :

Quand | vous respirez || un parfum | délectable,
Ne demandez pas || d'où vient | ce souffle pur !
Tout parfum | descend || de la divine table ;
L'abeille | en arrive, || artiste | infatigable,
Et son miel | choisi || tombe aussi | de l'azur.

En wallon, nous cherchons en vain des exemples de ce vers. Il n'était en français qu'une simple curiosité : nos auteurs n'ont pas senti le besoin de l'imiter ; ils avaient d'abord à s'assimiler des formes plus carrées et plus régulières. Pour les amateurs de formes nouvelles, fabriquons vaille que vaille un échantillon :

Ètindez-ve | li vint || qui djèmih' | èl fowîre ?
On dîreût | dès cris || d' langonèye | agossés...
C'èst l'årmêye | dès spéres || cavalant | d'zeû l' brouwîre ;
Ou les pau|-vrès âmes || qui r'clamèt | nos priyîres :
Priyans | po li r'pôs || d' nos parints | trèpassés !

Il va sans dire que de semblables agencements ne devront pas servir à composer des pièces de longue haleine. Il faut les réserver

pour l'expression d'états d'âme tourmentés, qui s'exhalent par saccade en tronçons inégaux. L'angoisse, anti-dynamique, opprime la parole. La pensée hésitante a l'air de boiter. Au contraire, dans les états d'exaltation, le dynamisme des sentiments échauffe et favorise le développement harmonique de la phrase et du rythme.

Vers de **douze** syllabes :

Il y a deux sortes de vers alexandrins. L'ancien comprend deux hémistiches et vaut quatre mesures. La césure obligatoire est au milieu ; mais chaque moitié se divise en deux parties de durée équivalente, quel que soit le nombre de syllabes. Comme la césure obligatoire n'est pas nécessairement la principale, les romantiques ont introduit dans ce type une grande variété de coupe. Ils ont de plus inventé ou systématisé l'alexandrin ternaire, non plus divisible en quatre mesures, mais en trois. Victor Hugo ménageait dans cette sorte de vers une tonique finale à la sixième syllabe :

On s'adorait || d'un **bout** à l'au|-tre de la vie.

Aujourd'hui l'on a reconnu la parfaite inutilité de cette précaution. Il faut des syllabes toniques au 4e et au 8e pied ; c'est tout ce qu'exige le rythme ; il n'est pas même nécessaire que ces toniques soient des syllabes finales de mots : la finale atone commencera très élégamment la mesure suivante. Exemples :

Serait allée | en Pales**ti**-|-ne les pieds nus...
On s'adorait | d'un bout à **l'au**-|-tre de la vie...
Et tout à coup | l'ombre des **feuil**|-les remuées...

En sera-t-il de même en wallon ? Les finales atones n'ayant malheureusement plus de valeur dans nos vers, il semble que cette remarque n'ait pas son application chez nous. Cependant il existe un cas. Le pluriel féminin de l'adjectif précédant le substantif est en *-ès* : *dès blankès fleûrs, dès bèlès grossès rodjès pomes.* Il semble que cet *-ès* a enlevé l'accent tonique à la syllabe antérieure. Il n'en est rien. Nous avons pu scander tantôt, dans

un vers de neuf syllabes : *dès si blankes* | *èt si rôs*|*-ès florètes* ; de même on devrait dire dans un vers de douze :

A mès-orèyes | *dj'årè dès* **bèl**-|*-ès orilyètes...*
Li colèbeû | *corève à* **grand**-|*-ès ascohêyes...*

Les vers de 13, de 14 et de 15 syllabes sont plutôt des curiosités. C'est dire qu'on les a rarement employés en français ; mais notre constatation n'implique aucun blâme pour les tentatives isolées des chercheurs de mètres nouveaux. On peut construire le vers de **treize** syllabes avec une anacrouse au début, une syllabe accentuée détachable. Alors le vers équivaut à un vers d'une syllabe suivie d'un vers de douze. On peut aussi le décomposer en 3+10, 5+8. En voici de Théodore de Banville, que cite Sully-Prudhomme dans son *Testament poétique* (p. 90), césurés 5+8 :

Le chant de l'orgie || avec des cris | au loin proclame
Le beau Lysios, || le dieu vermeil | comme une flamme...

Mais Sully-Prudhomme ne cite pas cet exemple pour le louer ! Il ne cherche pas le moyen de résoudre en mesures cette apparente arythmie ; il affirme que l'oreille y répugne. Cette répugnance n'est à nos yeux qu'un manque d'accomodation personnel du critique.

J'ai noté jadis, sans nom d'auteur, une curieuse pièce de ce genre, intitulée *le Désir de Roxane*, visiblement inspirée par la préciosité de la Madeleine Robin de *Cyrano*. J'ai noté aussi la musique de la strophe. Le lecteur jugera par les faits si le rythme en est répugnant. Quand on contredit Sully-Prudhomme, il faut avoir des arguments dans son jeu !

Le Désir de Roxane

J'attends | un amour || tissu de rêve | et de mystère,
Qu'un désir | mortel || jamais, | jamais | n'ose effleurer ;
Qui | calme mon âme || amè|re des pleurs | de la terre,
Par | les mots | charmeurs || dont ta bonté | sait l'entourer.

Mots | graves et doux, || mots profonds | et pleins de tendresse,
Mots | gais et légers, || portés | sur des ailes d'azur ;
Mots | fauteurs d'espoirs, || ondoyants comme | une caresse,
Mots | dompteurs | d'orgueils, || pénétrants comme | un acier sûr.

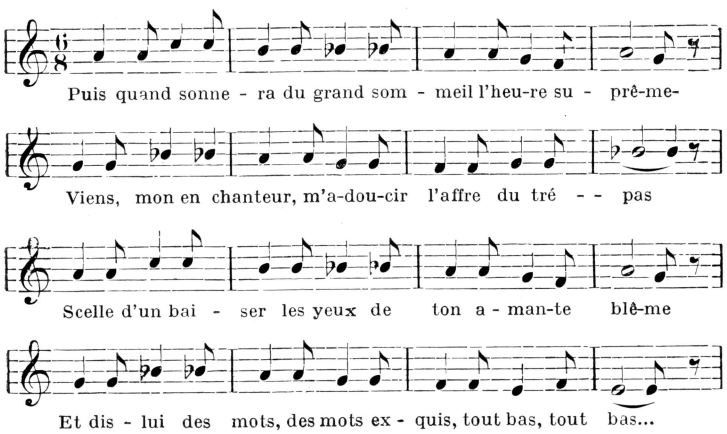
Mots | simples et vrais, || pareils | aux paro|les antiques,
Tels | qu'en prononçaient || jadis | les sages et les rois ;
Mots étincelants || comme ces lour|des dalmatiques
De brocarts || ornés | de diamants, || bordés | d'orfrois.

J'ai soif de ces mots || qu'aucune mère | ingénieuse
N'a jamais semés || dans mon enfan|ce sans rayons ;
Que nul fiancé, || pour mes élans | de précieuse,
Ne lança jamais || en phrases d'or, | en tourbillons...

Mais, | quand pèsera || la lenteur | des jours | monotones,
J'ouvrirai | le li|vre de ton âme, || ô mon vainqueur,
Et m'enivrerai || de l'amour pur || que tu me donnes
Pour bercer | l'angoisse || et le tumul|te de mon cœur.

Puis, | quand sonnera || du grand sommeil | l'heure suprême,
Viens, | mon enchanteur, || m'adoucir l'a|ffre du trépas ;
Scelle d'un baiser || les yeux | de ton aman|te blême,
Et | dis-lui | des mots... || des mots | exquis... || tout bas... | tout bas

Alors, | de regret || d'avoir | si mal | exaucé l'âme
De mon seul ami, || que j'aurai tant | désespéré,
Mon cœur | osera || frémir | sous ton baiser | de flamme,
Et, | mes bras d'amour, || sur toi | je les | refermerai...



Je retrouve quelques vers isolés de treize syllabes dans la pièce VII de *Sagesse* (Verlaine). Ils sont césurés 5+8 et sont alliés d'ailleurs à des vers de cinq syllabes :

1re strophe :

Je ne sais pourquoi,
Mon esprit amer
D'une aile inquiète || et fol|le vo|le sur la mer.
Tout ce qui m'est cher,
D'une aile d'effroi
Mon amour le couve || au ras | des flots. | Pourquoi, | pourquoi ?

Et plus loin :

Un instinct la guide || à travers cette immensité...
Doucement la porte || en un tiède demi sommeil...

En wallon, nous ne connaissons d'exemple que ce refrain de cramignon bien connu :

Ah ! riv'nez, bèlès djoûrnêyes | di nos vint-ans passés !

Un vers de **quatorze** syllabes est possible aussi. Il équivaut à deux vers de sept syllabes sans rimes au vers impair. Voici un exemple wallon (*Bull.*, 7, p. 75) qui est le premier couplet d'un cramignon :

On djoû qu'on solo d' prétimps | m'aveût miné so lès tchamps,
Dji trova treûs djônès fèyes | qui s' porminît tot tûsant :
Dji loum'ta èt dji m' broûla, | come turtos l' frît a vint ans.

L'air en est calqué sur une chanson populaire française dont le vers a également quatorze syllabes :

Il est parti Nicolas, | mais il est revenu Jean.

B. — Calcul des syllabes

Nous avons passé en revue les diverses longueurs de vers dans lesquelles on emprisonne le rythme : il s'agit maintenant d'examiner comment s'effectue le calcul des syllabes. Belle question,

s'il ne s'agissait que de savoir compter jusqu'à douze ! Mais le compte des syllabes soulève quelques difficultés supplémentaires. 1° Il y a des syllabes sur le droit desquelles on hésite : faut-il les annuler, en tant que syllabes, par suppression de leur voyelle ? C'est le cas du fameux *e* muet, interne ou final, qui a déjà causé tant de malentendus. 2° Parfois, quand plusieurs voyelles se touchent, on ne sait s'il faut les compter pour une ou pour deux syllabes. 3° Il y a le cas de voyelles qui se prononcent ou non, suivant les conditions où elles se trouvent (*v'ni, vini*) ; autrement dit, il y a des mots qui s'allongent ou se raccourcissent, non à volonté, mais en vertu de règles, contre lesquelles maints poètes ne se font pas faute de pécher. Quelles sont ces règles et quel sera le devoir du poète ?

Premier cas

Le français a conservé des syllabes atones à la fin et à l'intérieur des mots. Au vrai, le nom de syllabes atones ne convient pas ; car toutes les syllabes d'un mot sont atones, excepté la syllabe tonique. Mais nous ne l'entendons pas ici dans ce sens, puisqu'il s'agit uniquement des syllabes contenant *e* muet. Nous ne pouvons non plus nous résoudre à dire syllabes muettes : Que serait-ce qu'une syllabe muette ? Ce serait une syllabe dont les éléments seraient annulés. Or, dans le cas présent, il s'agit de syllabes dont les consonnes existent et se prononcent, mais dont la voyelle, précisément ce qui devrait lui donner l'individualité, ne se prononce pas. A défaut de terme, voilà toujours une définition.

Mais pourquoi épilogue-t-on sur cette voyelle ? Parce qu'elle n'a pas disparu d'un coup de baguette magique. Peut-être qu'elle existe encore un peu, car elle a existé superbement et très sonorement autrefois. Peut-être qu'elle existe encore pour les uns et pas pour les autres : il y a des gens si rétrogrades !

Le latin disait *rosa*, le français *ro-se*. L'*e* de *rose* n'existe plus pour les gens pressés capables de prononcer : *les ros'-ont des épines* ;

il existe toujours pour les délicats : *les roses-ont...* (*les ro-ze-zont...*). Et de même les oreilles grossières et les bouches vulgaires entendent et prononcent : *pert' la vie, vot' travail* ; mais les oreilles fines veulent entendre et les bouches délicates veulent articuler : *per-dre la vie, vo-tre travail.* Réduisez autant que possible la valeur de cet *e* : elle n'est pas nulle. C'est un minimum de voyelle, mais ce minimum compte grandement dans la musique de la langue française (1). Cet *e* n'est pas *muet*, il a une tendance de plus en plus grande à *s'amuïr*, et tenez ! c'est la qualification d'*amuï* qui convient le mieux à cette voyelle et à la syllabe qui la contient (2) ; voilà notre mot trouvé.

L'*e amuï* est plus amuï dans une bouche grossière que dans une bouche fine, plus amuï chez un ignorant que chez un homme instruit. Il n'est pas étonnant que la poésie française le compte bel et bien pour une unité dans le calcul des syllabes, quitte à le placer à un temps faible de la mesure. On l'entend fort bien dans la diction de la Comédie française et dans celle de l'Académie. La prononciation suivant, comme toute chose, la loi du moindre effort, il est évident qu'aucun plaidoyer sur les brillantes qualités de cet *e* ne l'empêchera de s'amuïr de plus en plus. Mais, en attendant qu'il ait le sort de la jument de Roland, que doit faire le français ? que doit faire le wallon ? En ce point comme en d'autres, le wallon fera-t-il bien de modeler sa prosodie sur la prosodie française ?

En français, la poésie résiste vaillamment à la prononciation courante ; mais, quand l'orthographe elle-même a consacré cette prononciation, elle ne résiste plus, ne se croyant pas obligée d'être

---

(1) J'en ai célébré les qualités au tome I, p. 43, de la *Revue Walionne.*

(2) *Amuï* n'est pas dans les dictionnaires, mais les linguistes l'emploient. *Amuïr* = « admutire ». Le préfixe *ad* indique un commencement d'action comme dans « adamare » se mettre à aimer, « addormire » commencer à dormir, « admaturare » hâter la maturité, « adumbrare » mettre à l'ombre. Grâce au préfixe *ad*, *amuïr* peut désigner un affaiblissement de son sans indiquer une suppression complète. Nous nous en tiendrons donc à ce mot.

savante en étymologie. On a écrit et prononcé *houbelon, hérémite, ourelet, belouse* (blouse), *berouette, chèreté* : malgré son esprit de conservateur, le poète ne fait nulle difficulté ici de suivre le *sermo pedestris* et de dire comme tout le monde *houblon, ermite, ourlet*, etc. Parfois même il a été plus radical que la prose : Ronsard a écrit et scandé *jartière*, La Fontaine *chartier*. Mais ce sont des audaces isolées. Aucun poète qui respecte la langue n'osera mépriser l'*e* de *carrefour, caleçon, palefrenier, tombereau, tromperie, broderie, tapisserie, tuileries, bourrelet* (1). C'est en modifiant l'orthographe de ces mots qu'on fera tomber leurs scrupules.

Le wallon, lui, n'a pas été façonné et affiné par plusieurs siècles de prononciation aristocratique. Il n'a pas une orthographe traditionnelle qui s'entête à noter précieusement des phénomènes fugitifs en voie de disparition. Il est démocratique même en poésie, et la tradition ne l'étouffe guère. Sa prosodie ne sera donc ni en retard sur la prononciation courante ni en désaccord avec elle. En prosodie française, le problème consiste pour le législateur à raviver sans cesse la tradition, pour le jeune poète à étudier un état du langage autre que celui qu'il parle naturellement. En prosodie wallonne, cette différence n'existe pas.

Mais le poète wallon n'en est guère plus avancé, parce qu'il ne connaît pas à fond comme le poète français la grammaire de sa langue. C'est donc presque de la grammaire que nous allons faire ; nous sommes bien forcé d'en avertir. Nous avons à traiter, à un autre point de vue, il est vrai, une question déjà traitée dans nos deux travaux sur l'orthographe wallonne.

Le français a conservé des syllabes amuïes à l'intérieur et à la fin des mots. Comme le poète wallon juge surtout par analogie avec le français, il faut examiner chacun de ces deux cas d'abord en français, pour en faire profiter la prosodie wallonne.

E amuï interne. Cet *e* en français peut être précédé d'une consonne ou d'une voyelle.

---

(1) Exemples empruntés à J. GUILLIAUME, *Le vers français et les prosodies modernes*, 1898, p. 66.

1. On écrit en français *chanterai*. La poésie prononce *chante-rai* en trois syllabes, la prose *chant'rai* en deux syllabes. Qu'est-il arrivé ? De la seconde syllabe *te* il n'est resté que sa consonne. Celle-ci s'est combinée avec l'*r* qui suit pour former un groupe *tr*, qui ne répugne pas aux habitudes de la prononciation française. De même quand *empereur* devient *emp'reur*. Quand *bosseler* devient *boss'ler*, comme il n'y a point de groupe possible *sl*, il faut admettre que *s* s'ajoute à la syllabe précédente. Cette constatation révèle qu'il y a des bornes à l'amuïssement de *e* : *appartenir* ne peut devenir *appartnir* parce que la langue ne connaît ni le grouep *rt* ni le groupe *tn* (1). Peut-être, hélas ! cette répugnance sera-t-elle vaincue un jour, mais alors il vaudra mieux d'adopter... l'espéranto.

Comparé au français, le wallon possède un plus grand nombre de mots à voyelle *e* amuïe. Mais qu'on écrive cet *e* (*dji tchanterè*), qu'on le remplace discrètement par une apostrophe (*tchant'rè*), ou qu'on la supprime radicalement dans l'orthographe (*tchantrè*), toujours est-il que, en vers comme en prose, l'*e* ne compte aucunement. Il n'y a jamais qu'un seul auteur qui l'ait fait compter, Alexandre, de Marche en Famenne, dans le *Pèchon d'avri*. On fera donc de *sov'nez*, *rit'ni*, *cal'çon*, *tromp'reût* des dissyllabes. J'insiste sur ce point qu'on ne peut à volonté les compter pour deux ou pour trois syllabes. La règle est aussi fixe en wallon qu'en français : l'*e* compte dans la versification française, il ne compte pas en versification wallonne.

2. Mais voici un autre cas où le poète français reste plus indécis et n'a pas donné à tous les exemples une solution uniforme. C'est quand l'*e* amuï intérieur est précédé d'une voyelle et placé devant consonne. La voyelle est du genre *i* (*i*, *ê*, *é*) ou du genre *u* (*u*, *ou*) : *priera*, *payeront*, *agréera*, *remerciement*, *paiement*, *dénuement*, *dévouement*, *louerons*. Jadis l'hiatus était comblé par un *y* après *i*, *ê*, *é*, par un *w* après *u*, *ou*, semi-consonnes qui ne s'écrivaient pas. On prononçait lourdement *pri-ye-rai*, *louwe-rons*. Aujour-

(1) Cf. Gaston PARIS, *Mélanges linguistiques*, III, 409.

d'hui la prononciation s'est allégée. Le français tend à exprimer de plus en plus faiblement ce *y* et ce *w* que le wallon articule d'une façon exagérée, surtout dans le Nord-Est. Dans la poésie française règne une ère de transition, qui aboutira certes à la suppression absolue de *ye*, *we* ; mais en attendant on compte ou on ne compte pas cet *e*, suivant les exigences du vers. L'orthographe s'en ressent, hésitante elle aussi. Les poètes du XVIe s. écrivent déjà *prîrai*, *loûrai*. Au siècle suivant, la poésie impose parfois cette orthographe à la prose : Vaugelas écrit *remercîment*. Aujourd'hui le mouvement s'accentue : la plupart de ces mots ont pris la prononciation et l'orthographe les plus simples : *dénûment*, *assidûment*, *aveuglément*, *dévoûment*. On n'a pas encore *loûrai* ni *crîrai*, mais cela viendra. Victor Hugo, lui, ne s'inquiète pas de cet accord entre la graphie et le compte des syllabes ; il écrit sans faux scrupule :

> J'humilierai sur mer la croix de Saint-André
>
> (*Année terrible*, *Sedan*).

En wallon, nous n'avons pas à nous préoccuper outre mesure de cette variation. Bien que, en pareil cas, nous prononcions pesamment un *y* ou un *w* qui devraient protéger l'*e*, néanmoins l'*e* ne compte pas. Ecrivez *dji lowereû* ou *low'reû* ou même *lowreû*, c'est tout un : l'hiatus étant comblé, ce cas rentre pour nous dans le précédent. Comparez de même *copèyrè* et *copierai*, *touw'rans* et *tuerons*, *pây'mint* et *payement*.

On serait tenté, tout examen fait, de dire au poète wallon pour résumer ces deux cas : vous n'avez qu'à compter scrupuleusement les syllabes que vous prononcez. Mais la difficulté pour lui est de se rendre compte de ce qu'il prononce, et l'analyse qui précède a pour but de l'éclairer à ce sujet.

Nous passons maintenant au second point : *e* amuï final.

Les intéressés confondent trois questions au sujet de l'*e* final : une question d'orthographe, une autre de rime, une troisième de mesure ou de rythme. Les démêler nous engagera dans quelque développement, mais il importe de les démêler.

Notre écriture se modelant sur le français toutes les fois que l'orthographe française n'est pas en désaccord avec ses origines latines, nous écrivons l'*e* final des mots à l'imitation du français, et nous avons assez énergiquement déconseillé de l'écrire dans les cas où rien ne le justifie. Nous avons demandé qu'on écrivît *bètch* comme le français *bec*, *sètch* comme *sac*, *sètch* comme *sec* et, au féminin, *sètche* comme *sèche*, qu'on écrivît *gos'* comme *goust* et non *gosse*, *tos'* comme *toux* et *i tosse* comme *il tousse*. Cette mesure nous apparaît encore très sage, malgré la résistance que certains auteurs ont faite à cette règle. Ils ont cru par là qu'on leur défendrait de rimer aussi librement que par le passé : ils se sont trompés. La graphie ne doit exercer ici aucune influence sur la prosodie. Quoi qu'on en ait cru, cette question « faut-il écrire l'*e* final ? » n'a aucune influence sur cette autre : « faut-il en tenir compte pour la rime ? », ni non plus sur cette troisième : « faut-il le compter dans la mesure ? ». Non, il ne faut pas plus le compter en wallon à la fin du mot que dans l'intérieur, pas plus à la fin du vers que dans toute autre position, ni pour la rime ni pour la mesure. Cette règle devrait suffire et nous pourrions clore ici le chapitre ; mais il ne s'agit pas seulement de formuler les règles, il s'agit de les justifier. Ce que nous disons ici de la rime n'est que pour tranquilliser les auteurs en mal de rimes et par précaution oratoire : revenons donc à la mesure et, par une patiente analyse comparative, tâchons de prévoir les cas embarrassants et les situations difficiles.

Partons encore du français comme d'un sol stable ou, du moins, connu.

L'*e* de la dernière syllabe est précédé d'une consonne ou d'une voyelle, suivi d'une consonne ou d'une voyelle, ou non suivi d'un son. Cela fournit au moins quatre cas :

Consonne précède **e** { consonne suit, ou rien. / voyelle suit.

Voyelle précède **e** { consonne suit, ou rien. / voyelle suit.

Tout va bien, sans complication, quand une consonne précède. Rappelons la solution française par ces quelques vers :

> L'aigle noir aux yeux d'or, prince du ciel mongol,
> Ouvre, dès le premier rayon de l'aube claire,
> Ses ailes comme un large et sombre parasol.
> Un instant immobile, il plane, épie et flaire.
>
> Ses aiglons
> Erigent, affamés, leurs cous au bord de l'aire.
>
> ...Pâturent ça et là, des hardes d'étalons.
>
> Autour de ses naseaux roses et palpitants...

L'*e* amuï après consonne forme donc syllabe quand il est suivi d'une consonne, que celle-ci soit une consonne terminale du même mot ou la consonne initiale du mot suivant. Quand une voyelle suit, il y a élision. Quand il n'y a pas de mot suivant, ce qui arrive à la fin du vers, la finale féminine ne compte pas dans la mesure du vers, que la phrase soit finie ou non, que le vers suivant commence par une consonne ou une voyelle. On escompte donc le repos, si léger qu'il soit, que la mesure demande à la fin du vers.

Mais, quand le même *e* est précédé de voyelles, une question nouvelle se pose : les terminaisons contenant *e* forment-elles une syllabe à part ou se fondent-elles dans la syllabe ouverte qui précède ? Le français écrit *haie*, *voie*, *pluie*, — *disaient*, *avaient*, — *soient*, *aient*, *croient*, *voient*, — *crient*, *fuient*, *plient*, — que tu *aies*, que tu *voies*, — les *voies*, les *soies*, les *joies*, les *pluies*, les *queues*, les *bleues* : doit-il scander en deux syllabes *ai-e*, *voi-e*, *cri-ent*, *soi-es*, etc. ? Quand l'*e* est tout à fait final et que le mot suivant commence par une voyelle, la difficulté est supprimée par l'élision : *e* se fond dans cette voyelle initiale subséquente. Mais qu'arrive-t-il quand les désinences *-s*, *-nt* s'opposent à cette fusion ? et quand le mot suivant commence par une consonne ? et quand c'est à la fin du vers ?

Au moyen-âge, les poètes comptaient ces finales *-e*, *-es*, *-ent*, comme syllabes à part : *plui-e*, *joi-es*, *ai-ent*. Puis, la tendance à

l'amuïssement de la syllabe finale s'étant accentuée de plus en plus, ils n'ont plus osé compter pour une syllabe séparée ces *-ent* et ces *-es*. Et alors ? Vous croyez qu'ils ont bravement compté un là où ils comptaient deux auparavant ? Ce serait ne pas connaître la puissance des habitudes moutonnières. La solution ne fut pas si simple : elle dépendit à la fois et des poètes et des genres et des mots. Il y a des poètes plus audacieux ou plus négligents : ceux-ci se gênèrent moins. Il y a des genres légers, côtoyant la prose, où l'on peut se passer quelque licence : là aussi on se surveilla moins. Enfin il y a les finales en *-es*, *-ent*, qui étaient si bien devenues monosyllabiques qu'elles entrèrent dans les vers comme monosyllabiques à l'insu même des poètes. *Soient* était déjà devenu monosyllabe au temps de Ronsard. Les imparfaits et conditionnels en *-aient* ont cédé aussi très tôt. Ces inadvertances, enregistrées par des faiseurs de prosodies incapables de saisir l'évolution des phénomènes linguistiques, passèrent dans les poétiques à titre de licences permises ou exceptions. Cette liste d'exceptions va s'augmentant de la Renaissance au Romantisme, marquant les progrès de l'usage ; mais, pendant ces quatre siècles, pas un esprit logique ne s'avisa de convertir en règle l'exception-tache d'huile. On ne pouvait plus faire sonner les dites finales en deux syllabes, il n'était pas ordonné de les compter pour une : on observa donc qu'elles ne pouvaient prendre place à l'intérieur d'un vers, et l'on anémia ainsi le langage poétique d'une foule de mots et de formes. On note ainsi comme fautif tel vers de Molière où il a employé le mot *queue* sans tenir compte de l'*e* final : licence bien involontaire du grand dramaturge, car celui qui se moquait de toutes les sottises de l'humanité n'aurait pas osé braver exprès une règle absurde de la prosodie courante.

Ce n'est pas sans dessein que j'insiste sur ces erreurs. Je suis en plein dans mon sujet si je parviens à faire sentir au rimeur wallon que notre façon de modeler la prosodie wallonne, ainsi que l'orthographe, sur l'orthographe et la prosodie du français ne doit pas s'exercer sans un large esprit d'indépendance.

En wallon donc, remarquons d'abord que le nombre des syllabes atones finales est beaucoup moins grand dans la conjugaison. Tantôt l'accent s'est souvent déplacé vers la fin du mot : comparez *chantent* et *tchantèt*, *disent* et *dihèt*, *voyent* et *vèyèt*, *rient* et *riyèt*, ou en namurois *riy'nut*, *dij'nut*, *vol'nut* ; ainsi, de même *rodjès åmônes* est hors de cause et tous les adjectifs au féminin pluriel placés devant leur substantif. Tantôt les finales muettes ne sont plus du tout sensibles : comparez *diraient* et *dîrît*, *avaient* et *avît*. Ce qui reste, comme *vôye*, *plôye*, *sôye*, *nèye*, *rèye*, *towe*, *cowe*, intercale un *y* ou un *w* qui forme consonne et assimile ce cas au précédent, puis prend l'*e* final, sans que cet *e* exerce la moindre influence prosodique, ni à la césure, ni à la fin du vers, ni devant consonne, ni devant voyelle ; et cela, que le fameux *e* soit réellement final ou qu'il soit suivi de l'*s* du pluriel ou de l'*s* désinence verbale, le cas de *-ent* n'existant pas. Exemples:

*On dimègn***e**, *qui dj' côpév***e** *dès fleûrs divins noss***e** *pré,*
*Dji vèya 'n***e** *bèl***e** *djôn***e** *fèy***e** *ad'lez mi s'arèster.*
*Ell***e** *aveût, com***e** *lès-andj***es**, *lès dj'vès d'on blond doré...*
*Qwand lès-åb***es** *mèl catchît, dji m' sinta tot d'seûlé.*

*Li bon***e** *hinèy***e** *dès peûs d' sinteûr*
*Rapins***e**, *direût-on, lès carèss***es**
Et lès prumîs moumints d' boneûr
*Qu'on rascôy***e** *è s' prumîr***e** *djônèss***e**.

*A qwè pins***es**-*tu, don, m' fèye, qui ti m' rilouk***es** *ainsi* ?

Tous les cas dûment passés en revue, l'usage est bien de ne compter l'**e** amuï en wallon dans aucune position. En musique, il y a une dérogation à cette règle : à la fin du vers féminin, l'*e* final a souvent sa note, à un temps faible de la mesure, et compte aussi, par conséquent, pour une syllabe :

*Ni fez nin tot come Donêy-***e**
Avou sès floquèts...

C'est une raison de plus pour ne pas supprimer les *e* muets de l'orthographe ; c'est aussi une raison pour ne pas faire tomber

une note de cette nature sur un mot où l'*e* serait un grossier barbarisme :

*Vos avez broyî m' coûr-***e**...

On trouve de ces fautes dans nos vieux Noëls, et ailleurs, mais il s'agit là de poésie orale, toute populaire.

Il nous reste à montrer les conséquences de cette règle.

L'*e* amuï supprimé totalement de la prononciation ou de la mesure du vers wallon, jamais le vers wallon n'aura, sinon par des prodiges de recherche et d'adresse, l'harmonie douce et les demi-teintes qui sont encore permises au vers français. Néanmoins, il n'est plus possible de remonter le courant. L'absence de tradition chez nous fait qu'une tentative pour rendre quelque valeur à l'*e* amuï serait une révolution aussi grande que de proposer une prosodie basée sur la durée des syllabes. Que les Français gardent bien, avec un soin jaloux, aussi longtemps qu'ils le pourront, leurs syllabes douces, mi-muettes, qui ménagent dans leurs vers tant de précieuses nuances et les *e* qui mettent du velours entre leurs consonnes. Qu'ils résistent aux railleries de M. Remy de Gourmont et de quelques novateurs ! « Peut-on s'imaginer, s'écrie M. J. Guilliaume, un système plus absurde que celui où l'on prononce *ploûs'*, où l'on écrit *pelouse*, où l'on chante *peulouseu* ? » (1). Oui, il y a un système plus absurde, c'est celui où, contre toute euphonie, au mépris d'un usage nullement généralisé, on chanterait, écrirait et prononcerait *ploûs'*. En principe, M. Guilliaume a raison ; mais en fait il exagère la différence entre prononciation courante, métrique et musique. Cette différence n'est pas comme un est à deux ou comme un est à trois : en fait, on ne prononce pas *ploûs'*, mais *p*^{e}*lous*^{e}, avec des résonnances vocaliques que j'ai représentées ici par des signes plus petits. Ces résonnances sont assez ravivées en poésie et en musique pour former syllabes. Mais quelles syllabes ? Non pas des syllabes métriquement égales à la deuxième *-loû-* ; ce sont

(1) *Le vers français et les prosodies modernes*, p. 77.

des temps faibles et doux, qui me plaisent en leur qualité de faibles et de doux.

Remy de Gourmont, dans le *Mercure de France* (1) et ailleurs, a souvent protesté contre le maintien de *e* amuï dans la métrique française. C'est calculer aussi en mathématicien, pour qui une pomme est une pomme. Je suis de l'avis de Gavroche, qui tient à la qualité de cette pomme. Le vers connu : « Nous ne sommes plus en querelle » (9 syllabes) devrait, d'après de Gourmont, être mesuré et chanté en cinq syllabes. Ce seul exemple rend saillante la défectuosité du raisonnement. « Agamemnon syncope comme les gueux de Richepin », affirme-t-il encore. Cela est faux : la prononciation des gueux, des héros de vaudeville, des rôdeurs de barrière et autres apaches n'est pas nécessairement le seul mode de prononciation, ni le meilleur.

M. Guilliaume (2) dit encore : « Le vers ayant pour objet de condenser la pensée, la langue poétique devait chercher avant tout à multiplier les accents par leur rapprochement et, à cet effet, à éliminer les mots parasites, les syllabes atones, au profit des syllabes sonores ». Où M. Guilliaume a-t-il vu que le vers a pour objet de condenser la pensée ? C'est la définition du télégramme, non de la poésie ? La musique est-elle chargée de condenser les sentiments ? Quant à l'élimination des syllabes atones, c'est un contre-sens musical. Autant dire que le rythme le meilleur est celui qui n'offre rien que des temps forts. Il ne faut pas du tout éliminer les atones ; il faut les mélanger aux toniques dans la proportion des temps faibles aux temps forts. M. Guilliaume a donc critiqué ce qui fait la grande beauté musicale du vers français, et il admirerait ce qui fait l'infériorité du vers wallon. Nous répétons au contraire que les vers wallons, dévoreurs de voyelles et de syllabes atones, à force d'élider selon les vœux de M. Guilliaume, entrechoquent les consonnes et produisent des cacophonies atroces :

*Dis, louk***es***-tu la qu***e** *tu maqu***es** *ou maqu***es***-tu la qu***e** *tu louk***es** ?

(1) Mars 1902.
(2) Ouvrage cité, p. 64.

Pour rétablir le rythme, il faut trouver de nouvelles combinaisons et, de même que le poète français doit faire la chasse aux hiatus, le poète wallon devra veiller aux heurts de consonnes, aux accumulations de temps forts. Les vers mélancoliques de Verlaine « Il pleu|re dans | mon cœur | — Comme il pleut | sur la ville | » se contractent en wallon dans cette forme ci : *I pleûr(e)* | *divins m' coûr* | — *Come i ploût* | *sol vèye*. Pourquoi le rythme est-il détruit, sinon parce que le wallon n'a pu conserver le second ïambe *-re dans*, ni le troisième *mon cœur*, ni l'anapeste *sur la ville* ? Le rythme ne reparaîtra que par addition de syllabes équivalentes : *I pleûr(e)* | *divins* | *m' pôve coûr* | — *Come i ploût* | *la d'seû l' vèye* | ; mais ni la simplicité du texte, ni sa douceur ne sont conservées : et pourtant, comment éviter les groupes *rd*, *mp*, *fc*, *dz*, *lv*, qui émaillent cette traduction ? Payons-nous assez cher la disparition de l'*e* atone ?

Second cas

Dans la division et l'évaluation des mots en syllabes, le second problème à examiner est celui où des voyelles se rencontrent, soit à l'intérieur des mots, soit entre deux mots. Il ne s'agit pas ici de la fameuse question de l'hiatus qui relève de l'euphonie ou mélodie, mais de savoir tout uniment si des groupes comme *ia*, *ion*, *uo*, *oui*, compteront pour deux syllabes ou une seule. La question est élémentaire sans doute ; mais, tout élémentaire qu'elle est, elle ne laisse pas d'être une cause d'erreurs naïves et de licences impardonnables.

a) A l'intérieur des mots. — Le versificateur français se demande s'il doit prononcer en une syllabe *liard*, *lion*, *duel*, *hier*, *pieux*, *louis*, *lien* ou *li-ard*, *li-on*, *du-el*, *hi-er*, *pi-eux*, *lou-is*, *li-en*. Cet embarras provient de ce que, en français, s'il y a une graphie imposée à tous, il y a des divergences de prononciation d'un siècle à l'autre, et, pour le même temps, d'une province à l'autre. Si le rimeur était aussi un linguiste, il verrait les choses avec moins d'hésitation. Il comprendrait que, au lieu de demander

pour chaque mot à son traité de prosodie une solution impérative qui le dispense de réfléchir, il ferait mieux de lui réclamer des lois d'évolution phonétique et des règles d'euphonie.

L'évolution phonétique, d'abord, lui dirait le secret de presque toutes les variations de la mesure des mots ; *lien* vient de l i g a m e n, qui a donné successivement au français *li-ain*, *li-en* et enfin *lien* monosyllabe ; *lion* vient de l e o n e m, qui a donné *li-on* avant *lion* ; *louis* est le même mot que *Louis*, qui vient par le bas-latin L u d o v i c u s du francique H l o d o v e c et, si le professeur articule *Lou-is XIV* et *saint Lou-is*, cela ne l'empêche pas dans l'usage ordinaire de prononcer *cinq lwis* (cinq louis). Il y a donc une catégorie de mots où le français distingue une prononciation plus ancienne, divisant le groupe de voyelles (diérèse), qui est restée en grande partie celle de la poésie, du langage relevé et académique, et une prononciation plus moderne, ne divisant plus le groupe de voyelles (synérèse), plus cursive et plus populaire. Le wallon, faute de tradition, n'est pas embarrassé de deux prononciations. Celle d'hier lui échappe, il ne sait que celle d'aujourd'hui. Il dit *ancyin*, *nâcion*, *curieûs*, *grévieûs*, en deux syllabes. Son ignorance du passé le dispense d'hésiter, comme le français, entre *ancyin* et *anci-yin*, *nâcion* et *nâci-yon*, *curieûs* et *curi-yeûs*.

L'euphonie, ensuite, lui permettrait d'expliquer les cas, moins nombreux, qui se présentent à l'inverse des précédents. *Hier*, qui est souvent dissyllabique, devrait toujours être monosyllabe d'après son origine, et il le fut autrefois dans toutes les positions. En effet, *hier* vient de h e r i, où l'*e* s'est diphtongué en *ie*, mais en un *ie* monosyllabique comme celui de *lierre*, *pied*, *mieux*, *vieux*. Le gaumais et le rouchi connaissent cette diphtongaison dans les mêmes mots (*a-yèr*, *piè*, *mieûs*, *viè* et *vieû*) ; le wallon connaît une diphtongaison collatérale, celle de *niér*, *viér*, *tiér*, *fiér*, *piède*, *rivièsse*. Or une loi d'euphonie, en français, a rendu dissyllabique le *-ier* de *sanglier*, *ouvrier*, *meurtrier*, *bouclier*, *peuplier*, *lévrier*, *baudrier*, etc., tandis que *guerrier*, *laurier*, *collier*, etc., continuent à garder le *-ier* monosyllabique. De même,

on scande *devri-ons*, *voudri-ons*, à côté de *ver-rions*, *pour-rions*. C'est qu'il a fallu diviser la diphtongue quand les organes avaient à prononcer déjà dans la même émission de voix, un groupe de consonnes (*br*, *cr*, *gr*, *tr*, *bl*, *cl*, *fl*, etc., c'est-à-dire cons. + *r*, *l*). Articuler *prions* en une seule syllabe, ce serait prétendre donner, en une seule émission de voix, quatre positions d'organes (*p*, *r*, *y*, *on*), ce qui est impossible souvent, et pénible toujours. C'est ce qui a entraîné Victor Hugo à diviser en deux *tru-ie* et *gro-in*. C'est ce qui a introduit l'usage de diviser *hi-er* quand ce mot était précédé d'un groupe de consonnes (sans le connaître, *hi-er*...).

Si nous avions à faire une prosodie française, ces considérations devraient être suivies de listes de mots, à l'usage des rimeurs qui préfèrent un ordre à un raisonnement. Ainsi le traité classique de versification de Quicherat, qui est très méticuleux, sinon très philosophique, consacre maintes pages à cette analyse (pp. 3-9, 416-434). On va voir tout de suite ce qui nous permettra d'être plus bref en wallon.

Si l'on fait abstraction de l'écriture, comme il est juste dans une question de pure prononciation, on verra que tous les groupes de voyelles qu'il y a lieu d'examiner, dans n'importe quelle langue, se classent en quatre séries. 1° Il y aurait d'abord les groupes où la première voyelle est un *ou*, *u*, *o* capable de devenir un *w*, *w* large dans le français *enfouir*, *louis*, *w* étroit dans *enfuir*, *puis*. En principe, cet *ou*, *u*, *o* peut être suivi de toute voyelle orale ou nasale de la gamme vocalique (*oua*, *ouè*, *ouê*, *oué*, *oui*, *ouî*, *ouan*, *ouin*, *ouén*, etc.). On examinerait donc dans quels groupes et au besoin dans quels mots la réduction s'opère, dans lesquels elle ne s'opère pas (*gouache*, *ouate*, *fouet*, *fluet*, *flouait*, *cuir*, *muids*, *groin*, *louons*, *bruant*). 2° Il y aurait, en second lieu, les groupes où la première voyelle est un *i* capable de se changer dans la prononciation en la semi-consonne *y* (*ia*, *iè*, *iê*, *ie*, *ii*, *ian*, *ien*, *ion*, etc.). 3° et 4° Il y aurait les groupes où c'est la deuxième voyelle qui est susceptible de devenir soit un *w*, soit un *y* (*aou*, *eu*, *oï*, *aï*, etc.).

En wallon, les principes qui précèdent étant exposés, on voit

facilement que la difficulté du problème se réduit au minimum. La cause en est que, tandis qu'en français l'orthographe présente des groupes de signes sur la valeur desquels les provinces peuvent hésiter, le wallon d'ordinaire n'a pas à choisir entre deux solutions. Grâce à une orthographe plus rationnelle, les *w* et les *y* sont figurés dans son écriture. Puis un habitant de la région éloignée du centre n'a pas à se demander comment on prononce dans le beau monde, dans la capitale. Chacun écrit *son* langage, exactement. Enfin le wallon a mieux conservé la diérèse ou séparation des syllabes, disant *liyon*, *loyin*, *awous'*, *maweûr*, *awoureûs*. Le cas contraire (ex. *cwî*) est rare. Et non seulement il a mieux conservé les syllabes, mais encore il prononce entre les voyelles, surtout dans tout le Nord-Est, des semi-consonnes, *w* et *y*, qui les tiennent à distance et les empêchent de se fondre en diphtongues. Donc, ici, pas de lourds dénombrements à faire ; on peut se contenter de donner aux débutants des règles générales, qui sont plutôt des recommandations.

Nous leur dirons : comptez les syllabes que vous prononcez, telles que vous les prononcez en langage courant, c'est-à-dire en prose, dans le dialecte que vous écrivez. Ecoutez-vous. Consultez votre oreille. Ne forcez jamais la prononciation pour faire entrer violemment un mot dans le cadre du vers. Ne vous préoccupez point des tergiversations du français, qui proviennent de la tradition, du désir très respectable de conserver les vieilles formes. Faute de tradition écrite, il n'y a point chez nous de vieilles formes. Nous n'avons pas de Racine ni de Corneille sur lesquels nous puissions avoir le désir de modeler la mesure de certains mots. Si nous pâtissons du malheur de n'avoir point de tradition, usons au moins des avantages de cette situation et ne nous chargeons point des entraves du passé d'autrui. Ne consultons que notre oreille. Si donc on prononce *byole*, *myole*, *cwî*, dans le dialecte que vous écrivez, faites-en des monosyllabes ; mais si on dit *biyole*, *miyole*, *couyî*, résistez au désir de contracter sous prétexte que d'autres poètes le font. Ces autres poètes ont leur raison : ils écrivent dans un autre dialecte. Evidemment le

framerison qui prononce *swête* (souhaite) et *djwèy* (jouer) ne peut compter deux syllabes comme le liégeois qui dit *sohête* et *djower*.

Examiner donc ici par le menu tous les groupes des quatre séries précitées, pour distinguer par exemple entre *batia*, *bièsse*, *cariole*, *botiou*, *diu*, et *niyå*, *priyèsse*, *ariyole*, *tiyou*, etc., ce serait se livrer à une analyse plus encombrante qu'utile. Ce n'est pas qu'on ne trouve des fautes dans les œuvres wallonnes, mais nous croyons qu'elles sont consenties : l'auteur a cru que la licence passerait inaperçue et il n'a pas eu le courage de s'en abstenir. Exemples :

On nosé p'tit rèspleû qui s' sèwe
D'one lèpe di feume, come on **rafia**.

Rafia est pour *rafiya*, du verbe *si rafiyî*.

Wice qui lès amoureûs s' **confièt**.

Confièt est pour *confiyèt* du verbe *confiyî*.

*Il èst-***aw'reus** *Qu'on mète l'inte-deûs.*
(*Voyèdje di Tchauf.*).

Si l'on voulait d'ailleurs faire un relevé de tous les groupes de voyelles, il faudrait les prendre dans les mauvaises graphies où on les trouve voyelle contre voyelle (exception faite pour le cas de *i* = *y* après une consonne), les remettre ensuite en orthographe convenable ; il faudrait comparer les formes diverses du même mot suivant les dialectes pour en faire saillir l'aspect et la prononciation : ce serait un travail d'orthographe et de dialectologie plutôt que de prosodie.

B) Entre deux mots. — Un mot se termine par une voyelle, autre que l'*e* muet dont le cas a été examiné ; le mot suivant commence par une voyelle ; abstraction faite de part et d'autre des consonnes muettes. Dès lors il y a hiatus.

Nos ancêtres ne craignaient pas trop l'hiatus. Le *Voyèdje di Tchaufontaine* en contient bon nombre :

Oh ! hôute on pô ! quî èst-ce, cila?...
C'èst co assé(z) on bê valèt...
Dji m'lî va fé v'ni on nohèt...
Li cou d'vin on potê...
Qui po bwèrgnî å trô...

Aujourd'hui, l'influence de la prosodie française, rend le wallon plus difficile sur ce chapitre. En principe, c'est un bien, puisque la prose elle-même tend à éliminer le plus possible les hiatus. Mais il est à craindre que la réforme ne se fasse pas toujours avec assez de discernement. D'abord il y a des rencontres de voyelles qui ne blessent pas l'oreille ; voyez plus haut *quî èst-ce ? v'ni on...* Ce serait donc s'imposer des entraves inutiles que de se refuser une foule d'expressions harmonieuses sous prétexte d'hiatus. Ensuite nos poètes abusent souvent de lettres euphoniques qui apportent un remède pire que le mal. Mais ceci est de la question d'harmonie ; retournons au calcul des syllabes.

L'hiatus est supprimé de diverses façons :

1° Par suppression ou élision de la voyelle finale du premier mot : *s'i, qu'i, d'î, i m'a dit, n'î wèsereût v'ni, n'è prindez nin.* Il n'y a là rien de particulier au langage poétique : la poésie, peut-on dire en général, utilise toutes les élisions de la prose, et elle n'emploie que celles-là.

2° Par suppression de la voyelle initiale du second mot : *po 'ne tchîtchêye* (= *po ine*), *so 'n-oûy* (= *so on-oûy*), *avou 'n-èfant* (= *avou on-èfant*), *qwand 'lle a v'nou* (= *qwand ille*). *Vola 'n-ome* est déjà forcé ; je lui préfère de beaucoup, avec l'hiatus, *vola in-ome.*

3° Par transformation de la voyelle finale du premier mot en semi-voyelle : *so mi-âme, avou si-èfant, sins si-ome, a mi-idêye, a si-ovrèdje, a ti-adje, si-alène* (son haleine).

4° Par des consonnes euphoniques. Ce sont **n** : *voler a-n in voleûr* (Mons), *a-n one ronde tâve* (Verviers : H. Raxhon) ; **s, z** : *po-s-aler, dès çans' qui po-s-assoti, di l'ovrèdje a-z-abate, rin a-z-aveûr* ; **t** : *mais n' vola-t-i nin, vinrè-t-i oûy* ; **st** : *li tchâr*

va-st-a cou ; *dji so-st-a mi-âhe* ; *on veûrè-st-adon, qui l'èfant frusihrè-st-a l'ôre, ènn' a-st-one di pus.* Cet *st* est du velours d'invention récente que je ne me crois pas obligé d'admirer partout où on l'emploiera. Le désir de boucher l'hiatus a entraîné, depuis cinquante ans, les poètes liégeois et verviétois à fourrer partout justement le plus sensible et le plus indiscret des phénomènes euphoniques : *loukant-***st**-*å lon, dji m' lê-***st**-*aler, i sont-***st**-*èvôye, qwand v' sèrez-***st**-*in-ome, tûsant èt s' mågriyant-***st**-*a fwèce* ; *si v's èstez-***st**-*amateûr di mosses.* L'amour de *st* est devenu si grand qu'on l'ajoute même dans l'écriture après le verbe *èst*, qui lui a donné naissance : *li monde èst-***st**-*ainsi*, pour *il èst-ainsi.* On l'emploie dans bien des cas où le *t* final suffirait : *i sont-st-èvôye* pour *i sont-èvôye* ; *i fåreût-st-ine vèye* pour *i fåreût-ine vèye* ; *sès rîmês gruzinèt-st-al vole*, au lieu de *gruzinèt-al vole.* Il serait temps de réagir contre cette détestable habitude qui encrasse les expressions wallonnes et engendre une monotonie de liaisons fort déplaisante. Gardons plutôt le mal s'il lui faut ce remède. Et puis, il n'est pas du tout démontré que l'hiatus soit un mal. Nous y reviendrons dans un autre chapitre. Passons au troisième cas.

Troisième cas

Beaucoup plus important au point de vue du wallon est le troisième cas. Il y a des mots qui sont susceptibles de se raccourcir ou de s'allonger en vertu de règles d'euphonie qui sont du ressort de la syntaxe : *vini, v'ni* ; *steûle, siteûle.* Ces règles intéressent le langage en général, aussi bien la prose que les vers. Il n'y en a aucune qui soit, pensons-nous, particulière à la poésie. Nous pourrions donc nous contenter ici de proclamer le principe, soit sous la forme prohibitive :

On ne peut tolérer dans le vers aucune suppression ou addition de voyelle qui ne serait pas régulière dans le langage courant le plus correct ;

soit sous la forme impérative :

On doit donner aux mots dans le vers le nombre de syllabes qu'ils auraient si la même phrase était une phrase de prose.

Le précepte est évidemment bien naturel, et l'on pourrait se dispenser de plus amples développements s'il ne fallait pas lutter contre la malheureuse négligence d'un grand nombre de poètes.

Les débutants surtout n'obéissent souvent à une règle qu'au détriment d'une autre. Ils comblent l'hiatus, mais à l'aide de fortes chevilles. Ils riment richement pour les yeux, mais au mépris d'une saine orthographe. De même, dans le cas présent, ils considèrent les mots comme des accordéons extensibles à volonté : le tout de leur préoccupation est d'arriver au nombre de syllabes réglementaire. Ne nous fatiguons point de leur crier qu'ils doivent préférer l'hiatus au bouche-trou, la figure vraie du mot à la fausse rime riche, et faire passer le respect de la prononciation exacte avant les petits calculs de la mesure.

V'ni et *steûle* représente bien les deux groupes de mots à examiner.

Le premier de ces mots a deux formes : *vini* et *v'ni*, la forme pleine et la forme réduite. Le second a aussi deux formes, *steûle* et *siteûle*, la forme légitime étymologique et la forme augmentée.

La voyelle atone étymologique de *vini* est susceptible de s'amuïr quand le mot précédent se termine par une voyelle (dans la prononciation, sans égard à l'écriture).

Le groupe initial de consonnes de *steûle*, qui est aussi étymologique, est susceptible de recevoir l'intercalation de *i* (*u*, *e*) quand le mot précédent se termine par une consonne (1). Le but, dans tout ceci, est évidemment de répartir harmonieusement les consonnes et les voyelles. Au point de vue prosodique, on peut sans inconvénient réduire les deux cas à un seul, mettre *siteûle* sur le même pied que *vini*, et *steûle* sur le même pied que *v'ni*, en distinguant seulement une forme longue et une forme courte du mot. La règle en sera simplifiée d'autant.

---

(1) Pour plus de détails, cf. *Essai d'orthographe wallonne*, 1900, pp. 141-142.

Or voici ce que réclame la règle : forme courte, sans voyelle dans la première syllabe, et par conséquent avec une syllabe de moins à compter pour la mesure, quand le mot précédent se termine par une voyelle dans la prononciation ; forme longue, avec voyelle dans la première syllabe, et par conséquent une syllabe de plus à compter pour la mesure, quand le mot précédent se termine par une consonne dans la prononciation, ou quand il n'y a rien qui précède. Exemples : *po k'mincî, po l' kimincî, i k'mince ; vinéz-avou, po v'ni, po v' vini vèy, dj'a v'nou, sins m'aveûr vinou vèy ; siteûles dè paradis, ine blawetante siteûle, èco pus haut qu' lès steûles ; ni rin spiyî, sins l' sipiyî ; li rwè, nosse riwè.*

Ici, il ne sera pas superflu de formuler quelques explications sur des cas particuliers, et de montrer par des exemples les fautes à éviter.

Au commencement du vers, il faut employer la forme pleine, puisque la première syllabe, réduite à sa consonne, ne trouverait pas de voyelle antérieure sur qui s'appuyer. Parfois, quand un vers est étroitement lié par le sens au précédent, il serait possible d'escompter l'appui de la dernière voyelle du vers précédent ; mais ceci doit rester une exception rarissime. Ne dites donc pas au commencement du vers *l' ci qui passe lès nut's*, parce que le groupe *ls* est désagréable ; mais vous devez dire : *li ci qui passe lès nut's, mais l' ci qui passe lès nut's.*

Après une césure où le sens exige un repos, il faut employer la forme pleine. Une forme courte indiquerait que le mot s'appuie sur le précédent et, par conséquent, impliquerait césure sans repos. Ainsi *dj'a r'trové* **d'v***ins 'ne wåde* est un commencement de vers de dix pieds, mais *dj'a r'trové*, — **div***ins 'ne wåde*, est un vers complet, à césure médiane, avec repos intentionnel au milieu.

Dans *s' reût pés*, le groupe *sr* n'est pas admissible : il doit être dissocié. Il ne peut l'être que de deux façons : 1° en conservant la voyelle originelle *sèreût*, 2° en rattachant l'*s* au mot précédent : *i s'reût*. Au reste, tous les dialectes n'en usent pas de même quant

à la faculté de réduction des formes. Le gaumais dit *s'lo, èl sulo* (soleil), le liégeois emploie dans tous les cas *solo*. Mais quelles formes sont susceptibles de réduction dans chaque dialecte ? C'est une question qui déborde de beaucoup le cadre de la prosodie. Ici nous devons partir de quelque chose de sûr, d'acquis, dans chaque dialecte, à savoir la prononciation ordinaire. C'est elle qu'il ne faut jamais quitter, jamais forcer. Si vous prétendez dire *s'reût* pour *sèreût*, ou peut-être même pour représenter *ci sèreût* (1), c'est une économie de deux syllabes, mais c'est aussi violenter doublement le langage.

D'autre part, l'emploi de la forme courte est également chose obligatoire, du moment qu'une voyelle d'appui précède. *Tot rivèyant li vî molin* n'est pas correct, il faut dire *tot r'vèyant* ; *lès pîds divins li tchiminêye* serait doublement fautif, il y aurait deux syllabes de trop ; il faut prononcer *lès pîds d'vins* et *li tch'minêye*.

Les monosyllabes qui jouent le rôle de proclitiques et d'enclitiques ont aussi, souvent, une forme pleine, monosyllabique, et une forme réduite, asyllabique. Ils obéissent à la même loi. On ne peut donc pas dire à l'initiale *N's-alans qwèri* pour *Nos-alans qwèri*, mais on doit dire après voyelle : *Qwand n's-alans qwèri*, parce que, dès lors, *n's* se subdivise en deux parties, la première consonne se rattachant à la voyelle *an* de *qwand*, la seconde consonne à la voyelle *a* de *alans*, soit *qwand-n... s'alans*. De même *si v's-alez* et *vos-alez*.

Qu'arrive-t-il si plusieurs proclitiques et préfixes ou autres syllabes initiales réductibles se suivent dans la phrase ? Ici encore c'est le langage ordinaire qui doit servir de guide. Soit par exemple à traduire : *lui ne me re...* fusait jamais rien, *lui ne me le re...* fusait pas, *je ne te re...* connais pas, *nul ne le re...* vit, mais devant *de revenir* : on obtiendra en wallon : *lu — n'... mi — r'... fûséve jamåy rin* ; *lu — n'... m'èl... rèfûséve nin* ; *dji-n' ti ric'noh nin, valèt* ; *nouk n'èl rivèya* ; *mais d'vant d' riv'ni*. Il y a en général

(1) Ce qui est possible dans *qwand ç' sèreût vrêy, wice qui ç' sèreût.*

une de ces syllabes sur deux qui s'élide, la deuxième s'appuyant sur la première, la quatrième sur la troisième, et ainsi de suite ; avec cette condition que, pour servir d'appui à la consonne suivante, un mot doit se terminer par un son voyelle. Comparez *nolu n'—mi r'—veûrè*, et *nouk—ni-m'—riveûrè* : vous verrez que les groupements ont changé uniquement à cause des finales diverses de *nolu* et de *nouk*.

Il y a des auteurs qui ne se font pas faute de supprimer la voyelle précédant la consonne dans *il*, *ille* (elle), *i-n'* (il ne) : *'l aveût l' toûr po l' fé* ; — *'l èst si fayé qu'i s' ratrôclêye* ; — *'n' deût nin tuser pus lon* ; — *'n' årè rin a lî d'ner*. Cela est dur et crie l'impuissance. On retranche encore indûment la voyelle initiale après un autre mot pour supprimer un hiatus :

On dirè : « 'l aveût l' toûr po l' fé...

ou pour économiser une syllabe :

Tant qu' 'n-årè dès-aîdans è m' boûse...

On ne se contente pas d'une première élision correcte, comme dans *s'il atome*, on élidera à la fois les deux voyelles pour aboutir à *s' 'l atome* (1). Répétons une dernière fois que ce ne sont pas seulement là des fautes de prosodie, mais des fautes grossières de langage. S'il est permis à la poésie de combiner les syllabes de façon à produire des successions de sons plus harmonieuses, il ne lui est pas permis de créer des cacophonies sous prétexte de faire entrer une expression dans le moule d'un hémistiche.

Ces considérations nous amènent à l'entrée d'un nouveau chapitre : le vers au point de vue de l'harmonie.

---

(1) Il va sans dire que *dj'irè s' 'l atome* est possible, au même titre que *djans, n's-îrans*.

CHAPITRE III

Le vers au point de vue de l'harmonie

Il ne suffit pas, pour qu'un vers soit bon, qu'il contienne un nombre déterminé de syllabes ; le vers doit obéir à des conditions d'harmonie.

Je cherche dans les prosodies françaises les règles de l'harmonie ; mais il n'y a pas plus de chapitre consacré à l'harmonie qu'il n'y en a qui soit consacré au rythme. Chez l'un, tout se réduit à la question de l'hiatus traitée à côté de celle de l'élision (1) ; chez un autre (2) il y a, après les chapitres *calcul des syllabes*, *rime*, *césure*, *enjambement*, un chapitre de l'hiatus. Quel singulier mélange ! Dorchain fait rentrer la question de l'hiatus, heurt désagréable, dans celle du *compte des syllabes* (3) et la confond avec celle de la diphtongaison. Théodore de Banville réunit dans le même chapitre l'enjambement et l'hiatus, deux choses sans rapport entre elles, et il faudrait voir par quels développements inattendus il traite ces deux points ! Becq de Fouquières seul voit les choses moins superficiellement ; mais il ne compose qu'un paragraphe intéressant, beau portail, au-delà duquel on retombe dans l'hiatus. Nous devons donc creuser notre sillon nous-même.

Qu'est-ce que l'harmonie ? Je prends ici ce mot, non dans le sens précis et exact qu'il a conservé en musique, *accord de sons simultanés*, mais dans le sens vulgaire de *succession de sons agréables à l'oreille*.

---

(1) LE GOFFIC et THIEULEN, *Nouv. traité de vers franç.*, ch. III.
(2) KASTNER, *History of french versification.*
(3) *L'art des vers*, pp. 57-76.

L'harmonie n'est pas la même chose que le rythme. Le rythme résulte de la construction de chaque mesure et de la succession des mesures identiques. Le rythme est le canevas où l'harmonie brode ses arabesques. Un mouvement de danse étant fourni, le rythme est donné, la musique de la danse n'est pas composée.

Qu'est-ce qui constitue l'harmonie du langage ? C'en est la musique, basée sur le rythme, versée dans le quadrillé du rythme.

Tout langage a une certaine harmonie, âpre ou gracieuse, sauvage ou raffinée, raide et monotone ou flexible et onduleuse. La prose n'en est pas dénuée. Qu'est-ce que la poésie a en plus ou en moins ?

Toute musique est une harmonie. Tout langage se déploie en modulation musicale. Qu'est-ce que la musique du vers possède en plus ou en moins ?

Rien ! La différence est dans la fixité du rythme ; mais, quant à l'harmonie, le vers ne connaît pas de règles essentielles inconnues à la prose.

A la base donc du vers est le rythme, qui impose aux modulations harmonieuses son mouvement, la composition de chaque mesure, la succession des temps forts et des temps faibles, autrement dit la succession des syllabes toniques et des syllabes atones de la phrase. Mais il y a dans le langage plus de syllabes toniques que les lois du rythme n'en réclament. Faut-il les éliminer ? Nullement, et d'ailleurs ce serait impossible. Du moment que le vers a reçu, en bonne place, ses toniques obligatoires, la loi du rythme est satisfaite. Il ne faut pas contrarier le rythme initial : mais, par le fait qu'on choisit, pour remplir le canevas, des syllabes significatives au lieu des noms conventionnels et sans aucun sens des notes, il va de soi qu'on détermine en sous-ordre des toniques demi-fortes et des atones particulières. La tonalité de celles-ci apporte au rythme initial la *variété*, non la *contrariété*, et cette variété est déjà un élément de l'harmonie.

Le sentiment en apporte un second.

En effet, la modulation de la phrase change suivant la pensée ou le sentiment à exprimer, affirmation, question, doute, excla-

mation, prière, vœu, ordre. Une musique différente se crée ainsi d'idée en idée, brodant sur le canevas initial d'une façon aussi sûre qu'inconsciente. On dit aux jeunes gens : « Il faut varier votre style ! Mélangez les propositions affirmatives, interrogatives, exclamatives ! » Et les jeunes gens de combiner de beaux mélanges artificiels, s'évertuant à déguiser à froid le costume naturel de leurs phrases. On a oublié de leur dire que, pour varier leur style, ils devaient varier par l'intérieur la hauteur de la pensée, et l'intensité du sentiment. C'est la seule règle salutaire, et elle est la même pour tous les arts. Les recettes particulières n'ont rien à faire ici.

Il y a un troisième élément de l'harmonie, qui paraît plus indépendant des sentiments et des idées ; ce sont les syllabes elles-mêmes qui servent à les exprimer. A l'origine les mots furent de vrais échos des idées, d'ailleurs toutes concrètes. Mais ils se sont usés, polis, triturés, combinés de mille manières depuis des siècles. La plupart d'entre eux ne peuvent plus avoir la prétention d'exprimer chaque idée avec l'éclat, le son, qui lui conviendrait. Tout cela est vrai ; cependant c'est encore la suprême exigence de l'harmonie de faire concorder la sonorité du langage avec la qualité de l'idée.

Poète et prosateur, soit français, soit wallon, doivent, sinon les régler toujours, du moins exercer un contrôle sur la variété des sons ou voyelles qui se succèdent, sur la distribution des voyelles sonores et des voyelles étouffées, sur l'euphonie des consonnes et des groupes de consonnes.

C'est un langage trop mystique pour un livre élémentaire de dire que les voyelles ont une couleur, mais ce sera rester dans la simplicité de constater, par comparaison, qu'elles ont chacune leur éclat particulier, de même que les couleurs. On peut dire l'équivalent au sujet des consonnes. Elles sont rudes ou douces, elles glissent, susurrent, chuintent, murmurent, craquent, tonnent, hurlent, pleurent et rient ; observer leurs qualités n'est pas seulement affaire de linguiste, mais aussi de poète. Les effets que produisent leurs groupements, les répétitions et allitérations,

la proportion entre voyelles et consonnes, sont des éléments nécessaires d'harmonie. Les consonnes claquantes du Congo conviendraient mal à la mélancolie du *Lac* de Lamartine. Une phrase germanique, non façonnée exprès, étant plus hérissée de consonnes, n'a pas la même harmonie qu'une phrase française.

Heureusement, peut-être, on ne peut guère systématiser en règle cette science de l'accommodation des syllabes à la pensée. « Sauf pour l'hiatus qui est soumis à des règles précises, dit Becq de Fouquières [1], les problèmes harmoniques ne sont en général résolus que par cette faculté précieuse qu'on appelle le goût. » Oui, le goût est une faculté précieuse, mais bien précieux aussi, pour la développer, serait un chapitre où, sans prétendre créer des règles précises, on concrétiserait par des observations et des exemples ce qui est conforme à l'harmonie, ce qui est discordant et cacophone. Essayons ! Nos remarques seront élémentaires, mais elles montreront aux débutants wallons qu'il ne suffit pas, pour faire merveille, d'avoir observé quelques règles grossières : il faut deviner et observer les règles inexprimées qu'il est convenu de désigner vaguement sous le nom de *règles du goût*.

A. — Règles techniques

Pour retenir l'attention sur ce point, nous allons énumérer divers cas.

I. Consonnes
- 1° rencontre de consonnes.
- 2° répétition de consonnes et de groupes de consonnes (cacophonie, allitération).

II. Voyelles
- 1° rencontre de voyelles (cas de l'hiatus).
- 2° répétition de voyelles semblables (monotonie).

---

[1] *Traité élém. de prosodie franç.*, p. 96.

I. — Consonnes

1° *Rencontre de consonnes*

On parle toujours de la rencontre des voyelles et jamais de celles des consonnes. Pourtant celle-ci est bien aussi désagréable et, d'instinct, le langage essaie de l'éviter. C'est l'horreur des consonnes accumulées qui a entraîné, chez nous plus encore qu'en France, la perte de consonnes finales. Si elles s'écrivent encore en français, on ne les articule plus guère. Songez qu'on a prononcé jadis : Ver**s** le**s** gran**ds** pré**s**, presque comme le bas latin *versus illos grandes pratos*, alors qu'on se borne aujourd'hui à dire : *vèr lè gran pré*, et en wallon *vè lè gran pré*. Mais, bien que le langage courant ait opéré, depuis des siècles, ce travail de polissage des aspérités, il peut encore se produire des rencontres désagréables. Le poète doit les éviter ; il n'a pas comme les peuples le droit d'atténuer ou de supprimer les articulations qui le gênent.

J'appelle rencontre *immédiate* celle où les consonnes se suivent sans intermédiaire, rencontre *médiate* celle où il y a un *e* muet entre les deux consonnes. Il faudrait distinguer encore entre le cas où la rencontre a lieu entre deux mots différents et celui où elle se produit dans le même mot ; enfin il faudrait distinguer entre les divers groupes de consonnes que le hasard amène ainsi en présence. Mais nous laisserons chacun remplir ce cadre, ce qui est une simple œuvre de patience, et nous nous bornerons aux observations principales.

Les consonnes dont la rencontre est le plus supportable sont les liquides (*l*, *r*), dont le nom même indique qu'elles glissent ou coulent facilement sur les autres articulations (*br*, *tr*, *vr*, *bl*, *cl*, etc.) puis les sifflantes, surtout en wallon dans le groupe *st*, et les nasales (*m*, *n*). La succession des autres consonnes n'a rien d'agréable ; français : ro**c** **c**arré, sa**c** **c**ontourné, ca**p** **B**on, tra**ct** **c**ourt, lu**th** **t**riste ; wallon : *sep***t** ***t**reûtes*, *sè***tch** ***t**rawé*, *vin***t**-***t**reûs*, *i finî***h** ***b**in*. En général, le heurt est moins sensible

à l'intérieur d'un mot qu'entre deux mots, à cause de la nécessité d'articuler clairement les éléments de ces deux mots.

Un *e* muet entre les deux consonnes ne fait pas d'ordinaire un tampon suffisant : français : li**vre** **vr**ai, son trio**mphe** **f**era, tou**te** **t**rouvée ; wallon : *po* **t'** *roûvî*, *po* **t'** **t***rover*, *ro***dj***e* **tch***ivå*. Dans le vers français, le choc est sensiblement atténué, parce que l'*e* atone compte pour une syllabe, mais en wallon l'annihilation de cet *e* final met les consonnes à nu et les heurte violemment :

V' **d***îrîz* **'n***e* **n***iyêy**e* **d'** *oûhês* **q***u'* **r***èvole...*
Dji **m'** **s***ovin* **q***u'* **p'** *on rin* **dj'** **m'***a* *mâ***v***elé...*
Ca n'a **qu'** *çoula* **q***u'* **f***ait bat**e* **m***i coûr...*
*Ci***ss***e* **ch***ére fèy**e* **q***ui dj'ai***m***e* **c***om**e* **m***ès oûy's...*

Quel horrible vers, où il faut prononcer coup sur coup **s-ch**, **r-f**, **y-k**, **m-k**, **m-m** ! C'est une lourde pierre d'achoppement que les poètes wallons rencontrent là sur leur chemin. Il nous est vraiment bien difficile de composer des vers harmonieux, et une grande partie de nos efforts doit se concentrer vers ce point aussi important qu'élémentaire : « Autant que possible, faire suivre un mot dont la prononciation se termine par une consonne d'un mot qui commence par une voyelle ». C'est le seul moyen de donner au vers assez de légèreté et de fluidité, quand la pensée l'exige. Arrière les vers d'amour dont les syllabes s'entrechoquent ainsi que des cailloux ! Il faut dompter un instrument rebelle et l'assouplir après l'avoir laissé se raidir d'une façon barbare.

N'allez pas croire non plus que ces accumulations de consonnes n'intéressent que les lois de l'harmonie : elles intéressent, indirectement, le rythme. Pour que les temps ou notes du rythme glissent facilement et puissent conserver leur allure, il ne faut pas que le débit rencontre des obstacles. Or, s'il faut prononcer clairement des consonnes qui ne se marient pas bien entre elles, des **kt**, des **mp**, des **fp**, des **bk**, etc., le lecteur perd du temps à les articuler ; son mouvement en est brisé ; le rythme régulier est perdu ; il essaie en vain de marcher en mesure dans un sentier caillouteux.

2° *Répétition de consonnes et de groupes de consonnes*

Ce cas diffère du précédent. Il s'agit de consonnes qui, sans se rencontrer, se répètent dans des syllabes successives ou à des intervalles assez rapprochés ; il s'agit aussi de groupes analogues que les organes doivent prononcer coup sur coup.

La répétition peut être intentionnelle et viser à produire un effet particulier. On l'appelle alors *allitération*. Exemples :

Fr. Venez, venez, ô jeunes filles,
Cueillir des **bl**uets dans les **bl**és.

W. *One wè***ss***e qui* **z***ûnéve è* **z***ûvion.*

Il y a des syllabes fluides dont la répétition contribue à donner la sensation de quelque chose de doux, de suave, de léger, d'aérien, de voluptueux, soit dans l'objet, soit dans l'action. Il y a des syllabes hérissées dont la répétition fait crier et grincer les choses, comme dans l'exemple classique : l'e**ss**ieu **cr**ie et **s**e **r**ompt. Ce que l'on a dénommé *harmonie imitative* n'est pas autre chose que de l'allitération systématisée.

Ces allitérations, qui, recherchées et multipliées, feraient de la poésie enfantine, peuvent produire de loin en loin d'heureux effets. Elles sont, en tout cas, de plusieurs degrés, au-dessus des interjections imitatrices de bruits, dont les poètes populaires émaillent leurs descriptions, au-dessus des *paf*, des *crac*, des *pan pan*, des *toc toc*, des *flic floc* et autres onomatopées de sauvages qu'il faut réserver aux artistes de l'imitation directe et immédiate.

L'allitération peut affecter le commencement ou la fin des mots. La *rime* n'est pas autre chose qu'une allitération par les finales. Elle a fait fortune, elle s'est systématisée en français, mais son origine est en réalité bien humble, et, comme je l'ai déjà dit, elle n'est pas une des conditions primordiales et constitutives du vers.

Mais la répétition des consonnes, au lieu d'être agréable, imitatrice, descriptive, peut aboutir à de vraies cacophonies ou produire des effets sans rapport avec l'idée :

Po *s'***pol***eûr* **pl***aire di* **pl***ein* **pl***aisîr...*
Si **vo***s* **vo***leẓ* **sa**veur **vo***s* **veur***es...*
Lès alôyes **tchan***tèt d'vins lès* **tchamps**.
*Po***qwè** *r'***qwè***reẓ-ve dès* **djins** *si pô* **djin***tis* ?...

Il n'est pas nécessaire, pour en arriver là, que les groupes de consonnes soient absolument identiques. Il en est ainsi de toute suite de syllabes exigeant des efforts trop violents : à ton **illustre** a**spect** ; — **arbre** à **gris**â**tre** é**corce** ; — mon**stre** â**pre** et **propre** au **cr**ime. Il faut employer de trop énergiques et trop brusques dispositions d'organes, trois ou quatre fois de suite, pour prononcer ces assemblages de mots.

C'est le goût, c'est en dernier ressort le goût particulier de chaque poète qui décide si une allitération est fine ou grossière, utile au sens ou désavantageuse, harmonieuse ou choquante. En général, une syllabe dure doit être ouatée de syllabes douces. Il faut varier à l'infini les articulations et, pour y arriver, il ne sera pas superflu de connaître un peu la phonétique et de savoir classer les voyelles et les consonnes suivant leurs affinités.

II. — Voyelles

1° *Rencontre de voyelles ou hiatus*

La rencontre de voyelles s'appelle *hiatus*. Ce terme est un mot latin emprunté au XVIe siècle sans changement de terminaison, comme *processus*, *lapsus*, *virus*. Il signifie *ouverture de bouche*, *bouche bée*. Le mot n'est pas mal choisi. En effet, les consonnes sont des positions des organes buccaux qui coupent la colonne d'air vibrant en tronçons ou articles (d'où *articuler*, *articulation*) ; mais, quand on prononce une voyelle non suivie de consonne, la bouche reste ouverte et si, de cette voyelle, on doit passer à la prononciation d'une seconde voyelle, semblable ou autre, la bouche n'a pas l'occasion de se fermer. C'est cet état d'ouverture qui s'appelle *hiatus*. Savourez-en l'effet redoublé dans la phrase : il all**a à A**rlon.

L'hiatus peut exister soit entre deux voyelles consécutives

d'un même mot, soit entre une voyelle finale et la voyelle initiale du mot suivant.

Pour Le Goffic et Thieulen (p. 38), « l'hiatus est le choc (?) de deux voyelles fortes (?) dont l'une finit un mot et dont l'autre commence le mot suivant » ; pour nous, c'est la succession de deux sons-voyelles entre lesquels la voix ne peut intercaler une consonne cimentatrice.

On a beaucoup déraisonné sur l'hiatus, et les prosodistes français ont légiféré en ce point d'une manière insensée. Les gens qui en ont parlé ne savaient pas, sauf exception à rechercher, ce que c'est qu'une voyelle, ni une diphtongue, ni une consonne. Ils ont confondu les sons et les lettres, ce qui se prononce avec ce qui s'écrit. Ils voient trois voyelles dans *peau* au lieu d'une, quatre dans *aïeux* au lieu de deux. Ils ne savent pas que la consonne de *aïeux* est *ï*, nullement *x* ; que *x* n'a plus de valeur, sauf en liaison avec une voyelle subséquente. Donc, en wallon, ils verraient six voyelles au lieu de deux dans *mouyêye* ; et *loyin*, au lieu de ses deux voyelles *o* et *in*, en aurait pour eux trois : *o*, *y* et *i* ! Pourtant, comment raisonner sainement sur l'hiatus ou rencontre de voyelles si l'on ne sait pas distinguer les voyelles ? L'insuffisance des règles énoncées sur cette question dans les prosodies françaises provient de cette ignorance primaire. Ni D'Olivet, ni La Harpe, ni Philippon de la Madeleine, ni leurs nombreux successeurs n'ont tiré la chose au clair. Nous ne conseillons donc pas aux auteurs wallons de les prendre pour guides et de s'emprisonner dans leurs chaînes. On leur parlera d'hiatus à propos de *oui* et de *ouate*, dont le premier son est la consonne *w*. Même l'aspect extérieur des choses les entraîne souvent à confondre les questions. Ainsi, parce que, dans le cas où deux signes de prétendues voyelles sont en présence dans l'écriture, il y a lieu de savoir si ces deux signes représentent deux syllabes ou une, cette question de diphtongaison est traitée dans le chapitre de l'hiatus, tandis qu'elle concerne le calcul des syllabes. Il s'en faut donc de beaucoup que toutes les solutions soient bonnes dans ces traités et même que toutes les questions

soient bien posées. Ces questions, la phonétique seule permet de bien les poser ; seule elle permet d'arriver à une solution sage. Donc, pour que le rimeur wallon puisse y voir clair, un peu de phonétique élémentaire ne messiera point. Nous rappellerons l'essentiel en quelques mots.

Les voyelles peuvent être classées en 4 gammes : 1° Celle de *a* à *i* comprend *a*, *ĕ* (bref : *tièsse*, *tchèt*), *è* (long : *fwèrt*, *tère*, du verviètois), *ê* (long et plus fermé que *è*, dans *pêle*, *mêsse* ou *maisse*, *plêre* ou *plaire*, *bê*, *tchapê*), *ĕ* (bref : *nez*, *clé*, *aimé*), *é* (long, dans *féve*, *gréve*, *régue*, dans le liégeois *fwért*, *mwért*, *tére* la terre), *i* (bref : *voci*, *Hinti*, *mori*), *î* (long : *pî*, *drî*, *abrèssî*, *fîve*, *tîke*, *bîle*). 2° Celle de *a* à *ou* comprend *a*, *å*, *ŏ* (bref : *solo*), *ô* (*ŏ* fermé bref : *cô* le cou, *sô* saoul), *ô* (*ó* fermé long : *pôve* ou pauve, *ôle* huile, *ôr*, *vôte*, *pôce*), *ou* (bref : *pouce*, *vous-se* ? *amousse*), *oû* (long : *coûsse*, *moûde*, *coûr*, *coûrt*, *coûte*). 3° Celle de *a* à *u* comprend *a*, *eu* (*eu* très ouvert, bref, écrit phonétiquement *ă* : *eune*, *leune*, *li meune* la mienne), *eû* (*eu* fermé : *neûr*, *peûre*, *meûbe*, *keûse*), *u* (bref : *bu*, *djus*, *trigu*, *bascule*, *djusse*), *û* (long : *vû* vide, *cûr* cuir, *cûre* cuire, *rûle*, *tûle*). 4° Celle des voyelles nasales : *an*, *in*, *on*, *un* ou *eun* (*én*, *oun*, n'existent pas en liégeois).

Les lettres *y*, *w* ne sont pas des signes de voyelles, mais de consonnes. Ainsi le *oi* français, au lieu de contenir les voyelles *o* et *i*, représente actuellement la consonne *w* suivie de la voyelle *a*. *ou*, *au*, *eu*, *ai*, *ei*, en deux lettres, n'expriment plus en français qu'un seul son, une seule voyelle ; il en sera de même en wallon si on imite les graphies françaises : *pauve*, *aute*, *coûr*, *peûpe*, *laide*, *aime*, *pleine*. — *ui* français se prononce *wi*, par un *w* consonne qui peut être la consonne de *u* (s'enfuir) ou celle de *ou* (enfouir). — Il n'y a plus de consonne *n* dans les groupes écrits *an*, *in*, *on*, etc. : ces groupes sont des signes de voyelles nasales simples.

Ces notions élémentaires suffiront, espérons-nous, pour dissiper les confusions qui règnent, même souvent chez des gens instruits, entre les sons et les lettres, et pour faire comprendre plus sainement la question de l'hiatus.

En France, jusqu'à Malherbe, les poètes ne se préoccupèrent de l'hiatus que pour éviter les rencontres de voyelles vraiment désagréables. Ronsard admettait l'hiatus. Le cardinal Du Perron, Desportes et Bertaut en préparèrent la proscription. Théophile de Viau n'a pas manqué de se gausser de cette nouvelle entrave. Régnier aussi s'en moque, tout en obéissant le plus possible. A part des inadvertances, Malherbe et Corneille ont toujours suivi la règle nouvelle, sentant qu'elle était vraiment une règle d'harmonie. Depuis lors, les poètes classiques ont accepté les règles et, quand on trouve des cas d'hiatus dans Racine, dans La Fontaine, dans Molière, c'est à leur insu qu'ils ont commis l'infraction.

Evidemment, le principe était inattaquable ; seulement l'application en fut à la fois insuffisante et vexatoire. La rage de tout codifier, jointe à une rare aptitude à tout confondre, a poussé les prosodistes de méprise en méprise. La critique de leurs inconséquences et de leurs bévues nous fera découvrir la vraie ligne de conduite.

1° D'abord ils ont fait une loi générale proscrivant l'hiatus *dans tous les cas*. Ils n'ont pas su distinguer les hiatus agréables des autres, bien qu'il y ait des rencontres de voyelles fort douces et comme veloutées, où l'une glisse sur l'autre sans le moindre heurt, comme dans *i-a*, *i-é*.

2° Ensuite on a laissé échapper entre les mailles de la loi des cas d'hiatus indéniables. En effet, on ne s'est pas avisé qu'il y a des cas où une consonne intermédiaire, parce qu'elle ne se prononce plus, ne peut empêcher l'hiatus entre la voyelle qui la précède et celle qui la suit. Cette consonne est une survivance, une simple figurante pour les yeux. En dépit de sa présence sur le papier, l'hiatus existe pour l'ouïe. Jadis, quand la consonne se prononçait, elle avait servi de tampon. Elle continua, par la force d'inertie, et la règle de l'hiatus était par ailleurs si arbitraire qu'on ne s'aperçut point de ce léger défaut. Je préfère croire qu'on ne s'en aperçut point que de supposer aux théori-

ciens une tolérance hypocrite destructive de la règle. On est en règle avec *et a* à cause du *t*. Quand Victor Hugo dit :

Pourquoi le nid a-t-il ce qui manque au berceau ?

il ne prononce certes pas *nitatil*, mais il y a un *d* : il est en règle !

3° Au contraire, on a proscrit comme des infractions à la loi de prétendues rencontres de voyelles où il n'y a pas deux voyelles, mais une voyelle avec la consonne *y* représentée par *i* ou *y*, ou, bien une voyelle avec la consonne *w* représentée par un *ou* ou par un *u*. *Le oui suave et doux des jeunes fiancées* forme un mauvais vers, car on y trouve, ô horreur ! un *e* qui rencontre un *o*, deux voyelles ! Il faudrait pourtant si peu de science phonétique pour y reconnaître la voyelle *e* suivie de la consonne *w* prononcée comme les Anglais et les Wallons la prononcent. *Flot huileux*, qui est dans Victor Hugo, échappe à tout reproche, dirait le théoricien, parce qu'il y a un *t*, et puis un *h* ! Mais tous deux sont muets ; l'explication est ridicule : *flot huileux* n'a pas d'hiatus parce qu'il se prononce *flô-wileû*, c'est-à-dire que la voyelle *o* finale y est suivie de la consonne *w*.

Si le lecteur est bien persuadé maintenant que l'ignorance des premiers éléments de la phonétique a causé en français une suite de non-sens, nous pouvons limiter à ceci cette réfutation et nous remettre à construire.

Par rapport à l'endroit où il se produit, il y a deux sortes d'hiatus, l'hiatus intérieur ou rencontre de voyelles dans un mot, l'hiatus extérieur ou rencontre de voyelles entre deux mots. Par rapport à la qualité même des éléments mis en présence, il y a l'hiatus de voyelles semblables et l'hiatus de voyelles dissemblables.

Position de l'hiatus. — L'hiatus est interne dans *il t***ua**, *il cr***ia**, *glor***ieux**, *L***éon** ; externe dans *t***u a***s*, *quel cr***i a***-t-il poussé*, *il* **y e***st*, *il en a donn***é on***ze*.

Les poètes et les théoriciens traitèrent différemment ces deux sortes d'hiatus. Ils proscrivirent l'hiatus extérieur ; mais, pour

l'autre, comme il n'y a pas de remède possible à moins d'enlever à la poésie la moitié des ressources du dictionnaire, ils ne le rejetèrent point. Ne nous donnons pas la peine de crier à l'inconséquence. Puisque nous ne sommes pas même d'accord sur la question fondamentale de la définition ou du domaine de l'hiatus, il faut procéder à un examen radical.

L'hiatus est-il de même nature à l'intérieur du mot ou entre deux mots ? Accepterons-nous avec J. Guilliaume (1) que la rencontre n'est pas plus choquante dans un cas que dans l'autre ? L'écueil en cette question, c'est de voir les faits superficiellement, ou de voir à côté, d'attribuer à un élément ce qui appartient à un autre, de méconnaître la présence ou la qualité de certains éléments. Guilliaume met en parallèle les deux exemples suivants :

la vert**u a s**ombré ;
quand il s'évert**ua** ;

il conclut à l'identité de ces deux hiatus et veut qu'on les traite de la même façon. Pour ma part, l'hiatus intérieur me paraît moins rude. Est-ce une illusion ? La différence peut tenir à une des deux causes suivantes ou à toutes deux :

1° *vertu* est une unité, un mot, et les mots doivent être mieux détachés que les syllabes intérieures ;

2° *-tu* de ce mot *vertu* a l'accent tonique ; la syllabe en est comme suspendue, haussée, et l'écart entre *-tu* et *a* est d'autant plus difficile à combler.

Pour donner raison à M. Guilliaume, il faudrait comparer deux expressions laissant *toutes choses égales d'ailleurs*, comme disent les mathématiciens, par exemple comparer *que t***u a***s* et *qui t***ua***s*. Alors, vraiment, la syllabe *tu* se présentant comme atone de part et d'autre devant *as* accentué. *tu* pronom dans le premier exemple ne comptant pas comme un mot séparé, mais comme proclitique, les deux hiatus apparaissent de même degré, degré de douceur

(1) Jules GUILLIAUME, *Les vers français et les prosodies modernes*. Bruxelles, Castaigne, 1898, p. 39.

ou de rudesse à votre choix. Voilà donc un cas où l'on peut assimiler l'hiatus extérieur à l'autre ; mais, si la première des deux syllabes en hiatus a l'accent, la différence subsiste.

Mais voici d'autres confusions.

D'Alembert dans une lettre à Voltaire mentionnée par Guilliaume (p. 37), dit ceci : « Notre poésie me paraît ridicule sur ce point. On rejette : « j'ai vu mon père immol**é à** mes yeux » et l'on admet : « j'ai vu ma mère immol**ée à** mes yeux », quoique l'hiatus du second vers soit beaucoup plus rude, *par la raison* de la prolongation de la voyelle ». M. Guilliaume a l'air d'approuver cette critique qui est pourtant fausse. Le féminin *immolée* se prononçait jadis *immoléye*. Aujourd'hui, cette prononciation s'est un peu allégée ; mais, suive une voyelle, par exemple *a*, on obtient aujourd'hui comme jadis pour le féminin la prononciation *immoléy-a*. Il n'y a pas hiatus, il existe une consonne ténue intermédiaire, *y*. Au masculin, au contraire, il faut bien prononcer *é-a*, assez clairement et sèchement, sans trop accuser la consonne cimentatrice. Et même au masculin, si *é-a* paraît assez doux, c'est parce que, d'ordinaire, la prononciation met un peu de velours entre les deux voyelles, un minimum de *y*, discret, réduit, atténué autant que vous voulez, mais non inexistant. Nous soutenons donc, contre l'opinion de D'Alembert, que la « prolongation » de la voyelle *é* ne rend pas l'hiatus plus rude, que le phénomène est d'ailleurs mal caractérisé par cette expression de « prolongation » : il s'agit au contraire d'un cas qui échappe à la règle de l'hiatus par l'insertion d'une consonne euphonique.

Si *voyageant* ne contient pas d'hiatus, à cause du *y* qui cimente *voi* et *a*, *voie avant* (dans « il faut que je la *voie avant* de partir ») passe déjà plus péniblement, parce que *voie* est une syllabe tonique, parce que le français prononce *vwa* et non *vway*. Mais, sans conteste, *toi avant* contient un hiatus, car *toi* doit se prononcer clair et sec. Qui pourrait tolérer la prononciation *toi-y-avant* ? On n'a pas le droit d'y traîner un *y* adventice.

D'autre part, la présence d'une consonne finale muette et non réviviscente devant voyelle n'empêche pas qu'il y ait hiatus.

Il a fallu toute l'ignorance ou le pharisaïsme des législateurs du Parnasse et des praticiens réunis pour aboutir à une autre interprétation.

Si les exemples et les considérations qui précèdent font mieux saisir les caractères de l'hiatus, il y a lieu de rechercher maintenant quand l'hiatus est admissible, quand il ne l'est pas.

Pour ne rien préjuger, il faudrait d'abord dresser une liste des hiatus possibles et examiner le degré harmonique de chacun. Il y a dans Guilliaume (p. 40) une liste des hiatus intérieurs, les autres n'étant pas admis par lui. Si nous l'examinons, nous verrons que beaucoup des cas notés par lui sont de faux hiatus. Ou bien les voyelles sont cimentées par un *y* ou un *w* ou un *h* intermédiaire, figuré ou non dans l'écriture (royal, brouhaha, créateur, liane, nuage, suave, obéir, trahi, mariage, qui, en poésie, se prononcent *rwa-yal*, *brouhaha*, *cré-y-ateur*, *li-y-ane*, *nuwage*, *su-wave*, *obé-y-ir*, *tra-y-i*, *mari-yage*). Ou bien le premier élément n'est plus une voyelle, mais un *w*, *y* formant diphtongue avec le second élément, comme dans *ouate*, *oui*. Il y a en prose un nombre beaucoup plus grand de ces mots, parce que l'on prononce couramment *lyon*, *lwis*, *lyane*, *maryer*, *maryage*, *ancyen*, tandis que la poésie continue à dire *li-on*, *lou-is*, *li-ane*, *mari-er*, *anci-en*. Mais c'est une grave question de décider que la poésie doit se modeler sur la prononciation vulgaire. Je ne suis pas aussi persuadé que M. Guilliaume (p. 53) que « la tâche de la poésie est de fondre à l'intérieur des mots les (doubles) voyelles en diphtongues, ni que « la bonne poésie a pour effet d'abréger la prose ». Au contraire, le langage de la poésie est conservateur, soutenu, archaïque ; on comprend que sa prononciation soit plus soignée, plus ample, plus solennelle, moins dévoreuse de syllabes. D'ailleurs pour savoir les raisons qui font qu'une suite de voyelles dans un mot forme ou deux syllabes ou une diphtongue, il faut consulter l'histoire de ce mot. Le problème n'est pas de ceux qu'on résout par une règle générale.

D'autre part, le tableau présenté par M. Guilliaume est incomplet. Il y manque les voyelles nasales. On n'a pas songé à les

compter comme formant hiatus à cause de leur signe *n*. C'est une lacune de dimension.

Voici donc les éléments de ce tableau, que, faute d'espace, nous engageons les lecteurs intéressés à dresser eux-mêmes et à illustrer d'exemples : une quelconque des voyelles *a, è, ê, é, i, î ; å, o, ô, ou ; e, eu, eû, u ; an, in, én, on, un,* peut rencontrer une quelconque des mêmes voyelles. Cela fait environ quatre cents combinaisons et quatre cents exemples. Inscrivez dans un tableau la suite de ces sons en ligne verticale, puis en ligne horizontale, comme dans une table de Pythagore ; puis, à l'intersection des deux colonnes, inscrivez un ou plusieurs exemples, soit français, soit wallons. Alors seulement vous pourrez étudier la qualité de l'hiatus pour déterminer les cas où il est acceptable, les cas où il est inadmissible.

Qualité de l'hiatus. — L'hiatus est surtout sensible quand les voyelles en présence sont identiques ou quasi identiques. Fournissons quelques exemples pour le wallon.

a—a a—Arlon, il a—apwèrté.
a—e a—èsse trop djènèreûs, a—Emile, toûrner a—êwe.
a—å il a—åhèy.
a—o i va a—Ostende.
a—an a—Anvêrs', one båcèle a—andouler.
a—in dj'a—instruit mès-èfants.
a—on a—on tchin, d'ner tot a—onk.
o—o po—Olivî, po—ovrer.
o—å on sot—Åd'neûs.
o—a po—ami, i n'èst nin co—arivé.
o—ou on gros-ouh.
o—eu å solo—eune minute.
o—on po—on rin, so—on la-haut.
o—an po—ambêter lès djins, so—Andrimont.
i—i si—inocint, voci—Îda, måssî—iviêr.
u—u aimes-tu—Ursule, po' nn' avu—ût.
in—on divins—on meû.

. . . . . .

Dans le langage ordinaire déjà, on obvie à l'inconvénient de l'hiatus par divers moyens ; 1° l'apocope : *p'on rin* au lieu de *po-on rin*, *s'on dj'vô* au lieu de *so-on dj'vô* ; 2° la contraction ; *a m-idêye* au lieu de *a mi-idêye* ; 3° la diphtongaison ; *sy-èfant* au lieu de *si-èfant* ; 4° l'insertion de lettres euphoniques ; *a-z-ac'lèver*, *a-z-aprinde*, *po-z-aveûr*, *il a-st-âhèy*, *a-n-one ronde tâve*. Nous avons déjà protesté contre l'abus que les poètes wallons font actuellement de cet *st*, issu de *èst-i*, *èst-èvôye*, *dist-i*, *dist-èle*, *plaist-i*. Mais les consonnes cimentatrices naturelles sont *y* et *w*, figurées ou non dans l'écriture. *Y* se dégage facilement de *i*, *é* : *po v'ni-y-avou mi*, *po-z-alé-y-a Lîdje* ; *w* se dégage de *o*, *ou* : *nos avans corou-w-èssonle*. C'est *a* qui se lie le plus difficilement à une voyelle suivante comme étant plus éloigné dans l'échelle vocalique de *i*, *u*, *ou* capables de dégager un *y* ou un *w*.

En poésie wallonne, il sera évidemment permis d'utiliser les moyens précédents, dont la prose et le langage courant se servent, sans écrire ces *y* et ces *w* que nous avons dû figurer tantôt dans notre explication. Quant aux hiatus irréductibles, il faut les éviter s'ils sont durs, désagréables à l'ouïe, les accepter s'ils sont doux, anodins, peu sensibles. Il n'y a en réalité aucune règle à tracer, « il n'y a rien à proscrire systématiquement , rien à prescrire », comme dit Guilliaume (p. 41). Tout dépend de l'espèce d'harmonie à produire dans un vers. Car l'harmonie change suivant le sujet, suivant le sentiment à exprimer. L'harmonie d'un poète n'est pas celle de l'autre. Virgile n'est pas identique à Lucrèce, ni partout semblable à l'idéal un peu simpliste qu'on se fait de la douceur virgilienne. La question de l'hiatus se ramène donc à une question d'opportunité et de goût. C'est très gênant pour le rimeur qui voudrait n'avoir à observer que des règles impératives, mais qu'importe ? Ce rimeur et la poésie n'ont rien à démêler ensemble. Il faut rire sans pitié de celui qui, par paresse intellectuelle ou par inintelligence, ou par défaut d'art, réclame les entraves des règles étroites et mécaniques.

2° *Répétition de voyelles semblables*

Ce dernier cas ne nous retiendra pas autant que celui de l'hiatus. Il est trop évident que la loi d'harmonie implique la variété. Il sera donc contraire à cette loi de produire des suites de syllabes à voyelles semblables ou analogues, soit à voyelles incolores ou grêles comme *é*, *i*, soit à voyelles pleines et ouvertes comme *a*, *o*, soit à voyelles sourdes comme *eû*, *u*, *ou*, soit à voyelles nasalisées, de produire sans dessein des alternances où deux sons dominants reviennent tour à tour ou s'entrelacent comme deux figurants d'une danse :

Seuls les peuples heureux peuvent bénir leurs dieux...
Maladroit, qui croit voir des proies qu'il ne voit pas...
Longtemps, dans ce canton, plein d'un sombre abandon...
A l'heure douloureuse où l'amour déçu pleure...

Nous réservons, bien entendu, le cas où l'on voudrait, par la répétition des mêmes sons, produire une harmonie imitative :

Les sanglots longs — des violons...

Mais, en ce cas, une syllabe bien placée suffit souvent à créer un effet plus puissant que la répétition, puérile et disgracieuse par son insistance même. Ecoutez les résonances de ces vers d'Alfred de Vigny :

Les airs lointains d'un cor mélancolique et tendre...
Le cor éclate et meurt, renaît et se prolonge...

A. — De l'harmonie imitative et de l'harmonie générale

Nous avons défini plus haut en passant l'harmonie imitative. Elle n'est pas autre chose, disions-nous au point de vue technique, que de l'allitération systématisée. Il faut examiner plus largement le phénomène. Mais nous ne pouvions en traiter pleinement ni au paragraphe consacré à la répétition des consonnes, ni à celui de la répétition des voyelles. C'est que voyelles et consonnes,

tout le matériel phonique, concourent ensemble à produire l'harmonie imitative.

On peut d'ailleurs étendre ou restreindre le sens de cette expression. D'ordinaire, les théoriciens considèrent l'harmonie imitative de façon assez réaliste, comme une imitation de bruits et de cris, de mouvements et de formes. Quicherat, dans un de ses meilleurs chapitres, lui assigne comme but de peindre les objets et leurs actions, d' « imiter les sons par les sons, la vitesse par la vitesse et la lenteur par la lenteur », d' « exprimer l'objet à l'oreille », d'en « imiter le bruit ou le mouvement ou l'un et l'autre à la fois » (ch. XIII, p. 143). En réalité, on devrait considérer l'harmonie dite imitative comme un cas particulier de l'harmonie tout court, le plus frappant, le plus matériel, le plus enfantin. Ce que le poète doit essayer d'atteindre, c'est l'adéquation intime entre le sentiment et l'expression. Il y a des combinaisons de syllabes et de mots qui sont en elles-mêmes douces ou rudes, gracieuses ou rêches, éclatantes ou étouffées, rapides ou traînantes, raccourcies ou allongées, molles ou énergiques, joyeuses ou tristes. Telles sont les seules corrélations qui méritent d'être recommandées, et l'instinct naturel du langage nous pousse à les réaliser. Au reste, Quicherat lui-même, dans les nombreux exemples qu'il donne, incline peu à peu à traiter de l'harmonie au sens général, et, surprise amusante, toutes les licences qu'il a censurées ailleurs, il les permet en ce cas-ci, comme devenant des beautés : succession de rimes de même consonnance, répétition des mêmes sons, hiatus, déplacement de la césure principale, rejet et enjambement ; en sorte que ce chapitre, où l'on croyait ne rien rencontrer que des joujoux d'harmonie imitative, se trouve être le plus libéral du livre.

Dans ce qui précède, nous avons songé surtout à examiner les sons et leurs groupements en vue de favoriser l'euphonie et d'éviter la cacophonie. Ici notre sujet consiste à étudier la qualité des sons et leur emploi dans leur rapport avec les idées.

Y a-t-il une corrélation entre deux choses aussi disparates, les sentiments, les images, les idées d'une part et, de l'autre, les

syllabes quelconques du langage ? C'est demander si, en musique, la mélodie est faite pour exprimer simplement une agréable variété de modulations flatteuse à l'oreille, ou pour exprimer des sentiments, des disposition intimes de l'âme.

Mais les combinaisons de syllabes renferment-elles, comme les combinaisons de notes une puissance évocatrice ?

Dorchain affirme qu' « aucun son n'a de valeur propre préétablie ». Ce n'est point, d'après lui, « par vertu spécifique et prédestination » que tel son évoque tel sentiment ou telle image (*Art des vers*, p. 304 et 306). C'est assez mal poser le problème que de tabler sur des sons isolés, *û*, *f*, *r*. Evidemment, une consonne unique entourée de voyelles n'a pas de valeur psychique particulière. C'est sans une ombre de raison que Dorchain dit (p. 306) : « S'il est une lettre qui paraisse à première vue porter en elle une menace, un tumulte, une violence, c'est bien la lettre *r*, n'est-ce pas ? » Illusion de poète sans doute ! Il n'y a rien de menaçant, ni de tumultueux, ni de violent dans les *r* de *sourire*, *zéphyr*, *aurore*, *odorant*, *Marie* ; il n'y a rien non plus qui nous paraisse tel à première vue. Si le sentiment était lié à une seule consonne ou voyelle, on n'oserait plus rien prononcer ! Ce sont les groupes de sons qui, dans notre esprit, « commencent » à prendre un cachet particulier, le *cr* ou *gr* de *crier*, *crisser*, *grincer*, *gronder*, du wallon *groûler*, *groumeter*, *grawî*, *agriper*, le *fl* ou *fr* de *flotter*, *frotter*, *frôler*, *souffler*, *rafler*, *frileux*, *froncer*, *affreux*, du wallon *frohî*, *rafréci*, *hufler*, *sofler*, *flate*, *flouhe*. Et, pour que certaine valeur s'impose dans notre esprit à un groupe de consonnes et de voyelles, il faut que l'esprit soit « aidé » dans cette incarnation par le sens même du mot entier. Le *gr* n'a aucune valeur sentimentale dans *gros*, *grand*, *grade*, *grain* ; mais, dans *grincer*, *gronder*, nous essayons, instinctivement, par ce besoin de proportionner l'énergie du langage aux phénomènes, d'amplifier le *gr*, la sifflante *c*, la résonnance nasale de *on*. Les mots, dit-on, ont perdu leur puissance d'onomatopée, par les affixes qu'on y a mises, par les flexions du radical, et surtout par l'habitude d'emploi, qui rend tout indifférent ; mais l'inconscient

de la passion sait aussi leur rendre ce qu'ils ont perdu de force expressive, pour peu que les formes des mots s'y prêtent. Elle exagère la prononciation des *grincer*, *gronder*, *crisser*, *crever*, *crouler*, *gicler*, *grommeler*, *presser*, *écraser*, *froisser*, *hurler*, *gémir*, *frissonner*, *gazouiller*, *murmurer*, ou, si l'on veut des exemples wallons, elle insuffle une énergie nouvelle à nos *sprâtchî*, *spritchî*, *wignî*, *zûner*, *traveter*, *broufeter* ; elle leur rend la force représentative des bruits, des efforts, des actions, des attitudes. Nous disons « pour peu que les formes s'y prêtent », car tout est là ! Il y a beaucoup de formes rebelles ou neutres. Il nous arrive même de tricher avec la prononciation. C'est alors qu'un simple *r*, consonne liquide naturellement douce quoi qu'en dise M. Dorchain, est redoublé ou roulé pour produire l'effet. Ainsi dans le vers de Victor Hugo :

Et fait râler d'horreur les agrès effarés

l'*r* de *râler* ne sera pas émis aussi placidement que celui de *radeau* ou de *rameau*.

Il ne faut pas trop compter d'ailleurs sur un son isolé ni même sur un seul groupe pour produire un effet sensible. C'est par le redoublement, par l'accumulation des sons appropriés, par l'entourage enfin, qu'on donne aux termes importants, aux images évocatrices, que le poète arrive à l'intensité d'expression. *Citadelle* ne contient pas en soi la vision de quelque chose d'immense, d'abrupt et d'inaccessible ; mais Victor Hugo saura en renforcer la valeur :

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et sûrs, ayant la *forme âpre* des citadelles.

Le même terme, au contraire, est diminué de son sens ordinaire et moyen quand La Fontaine dit :

Un arbre à des dindons servait de citadelle.

Servait implique une comparaison qui ramène la citadelle aux dimensions de l'arbre et de la volaille.

Ces observations nous aideront à redresser la conclusion exagérée de Dorchain. Selon lui, les sons n'ont point de vertu spécifique ; esclaves neutres et passifs, ils obéissent à la volonté du poète. La vérité est que le résultat harmonique est le produit de la collaboration des sons avec les sentiments du poète. En effet, le poète *veut toujours* que l'expression soit adéquate à son idée ; s'il ne dépendait que de lui, il réussirait donc toujours à incarner la force ou la douceur désirable à l'expression. Or il ne réussit pas toujours ! Les mots, les tours qu'il rencontre, le trahissent ; il formule mollement des idées énergiques, il rend rocailleuses et âpres des idées gracieuses et douces. Je ne conclurai pas que l'artiste doit *choisir* ses mots suivant l'effet qu'il veut produire ; mais que, chez le véritable poète, inconsciemment, la puissance de l'imagination et de la passion harmonisent l'expression à l'image, au tableau intérieur. Nous ne voulons pas insinuer par là qu'il est vain d'étudier les ressources expressives du langage ; mais le moment de cette étude n'est pas le moment de l'inspiration.

Que cette harmonie soit dénommée *imitative* ou, comme le voudrait Dorchain, *suggestive*, il importe assez peu. Elle est imitative, c'est-à-dire réaliste autant qu'elle peut l'être, si l'on se place au point de vue de l'artiste qui voit et qui crée ; elle n'est que suggestive par rapport au lecteur, dans ce sens que le lecteur doit faire quelque effort pour se remettre au diapason de l'artiste.

Au premier degré, le terme d'harmonie imitative désignera l'expression des bruits et des mouvements de toute nature et de leur contraire, le silence, le calme, le repos. A tout ce registre d'images auditives, il faut ajouter en second lieu celui des images visuelles. C'est faire une transposition importante que de suggérer par des sons l'intensité de la lumière, des couleurs, des formes harmonieuses d'une part, le sombre, le noir, le laid, le disproportionné, les disparates d'autre part ; mais c'est demeurer encore dans le domaine du concret et du sensible. Au troisième degré, le poète doit assimiler à tout ce contingent d'images sensorielles le domaine infini des sentiments, les uns de répulsion

ou d'attraction : aversion, haine, effroi, horreur, mépris, — indifférence, calme, — aise, plaisir, gaîté, tendresse, amour, délicatesse, les autres énergétiques ou dépressifs : élan, effort, espoir, admiration, enthousiasme, — abattement, mélancolie, — étonnement, peine, tristesse, douleur, désespoir.

Faut-il, après cela, décrire et classer des procédés ? L'harmonie entre la pensée et l'expression n'est-elle pas la loi suprême de tous les arts ? En donnant les recettes du style qui fait image, ne contribue-t-on pas à faire singer à froid le mouvement, la grâce, la passion ? Scrupules exagérés ! Il est trop difficile de codifier l'harmonie pour la réduire en recettes, et ce que l'on peut saisir des procédés les plus voyants peut servir à orienter l'apprenti dans des études plus profondes sans le pervertir.

1° Si on laisse de côté l'onomatopée proprement dire, moyen primitif que tout le monde connaît et emploie, et dont il ne faut pas abuser, le premier moyen que le style soutenu admette est la répétition des mêmes mots !

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

VERLAINE, *Sagesse*, XVII.

Des flux et des reflux de constellations...
Des flots d'azur, des flots de nuit, des flots d'aurore,
Quelque chose qui semble une croix météore,
Des étoiles après des étoiles, des feux
Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux !

(V. HUGO, *Légende des siècles* : *Le Titan*).

La flamme jette un éclat gai ;
Le tournebroche est fatigué ;
J'aperçois neuf poulets qui fument,
Et trois garçons roses et gras,
Sans y penser, à tour de bras,
Qui plument, qui plument, qui plument !

Albert MÉRAT.

Longue comme des fils sans fin, la longue pluie,
Interminablement, à travers le jour gris,
Ligne les carreaux verts avec ses longs fils gris,
Infiniment, la pluie, la longue pluie, la pluie.

Emile VERHAEREN.

(Ce dernier vers est distribué par le poète en trois lignes ; il n'y a rien à gagner à cette fragmentation du vers-librisme).

I nîve... i nîve, èt, foûs dè cîr,
Dès grossès flotchètes di nîvaye,
Abatowes par li vint d' lovay,
Tot londjinant si v'nèt rassîr
Èt wateler nosse tére èdjalêye...

Dji tûse lon, bin lon... Dji m' rapinse...

On a bê tûser, ratûser
Po s' rissoveni d' çou qu'èst passé :
Li timps nos fait piède li sovenance.

J. VRINDTS, *Vî Lîdje*, I, p. 3, 26.

On poléve vèy, so 'ne longue vôye,
Deûs p'titès djambes troter, troter...

L. LAGAUCHE, *Li p'tit hièrdî*, p. 71.

On peut rattacher à cette catégorie ou à celle des onomatopées les mots formés par redoublement, comme *froufrou*, *cricri*, *zig-zag*, *fla-fla*, *trantran*, les noms à répétition de consonne ou de voyelle, comme *craquer*, *croquer*, *coqueter*, *tinter*, *roucouler*, *murmurer*, *balbutier*, *torturer*.

2° On peut rendre l'effet plus intense par accumulation de mots synonymes au lieu de répéter le même mot, ou encore par énumération :

Par un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
Femmes, moines, vieillards, tout était descendu ;
L'équipage suait, soufflait, était rendu...

LA FONTAINE.

Il y lâche sa bête, et le grison se rue
Au travers de l'herbe menue,
Se vautrant, grattant et frottant,
Gambadant, chantant et broutant...

LA FONTAINE.

Henri Simon (*Li pan dè bon Diu*, p. 147) décrit ainsi la flambée qui s'allume dans le four :

Ci n'èst d'abôrd qu'on rin qui djômîh èt qui fome,
On tot p'tit gnongnon d' feû ; mais vola, tot d'on côp,
Qui l' fouwå s'èsprind d'ine plinte pèce.
Lès bwès craquèt tot s' kitwèrtchant,
Si c'twèrdèt tot s' racrampihant,
Hûsèt, huflèt, sclatèt, spitèt
Dès blamahes foûs dèl gueûye dè fôr,
Dismètant qui, d'vins li tch'minêye,
Ronfèle come on soflèdje d'infêr,
Qui hoûle parèy a 'ne cwahante bîhe
Tot-z-ènairant 'ne sipèsse foumîre.

Même procédé pour le vol de l'hirondelle (p. 58 du recueil) :

Ossi vîve qu'on trait d'aloumîre,
Ossi lèdjîre qui l' plome å vint,
L'arondje plonke, toûne, rimonte èt r'vint
Qui v' n'årîz nin clignî 'ne påpîre...

3° L'accumulation de groupes de consonnes, qui exige un effort plus grand d'articulation, reflète l'énergie ; corrélativement, pour les effets de fluidité et de grâce, il faut l'abondance des voyelles liées par des consonnes simples et coulantes. Il y a des voyelles éclatantes ou gaies, des voyelles étouffées, discrètes, languissantes. Les classer d'après les effets serait impossible, parce que ce n'est pas à elles seules et par unité qu'elles agissent sur notre sensibilité, c'est de connivence avec les sons qui les entourent, avec le rythme qui les soulève, avec l'idée elle-même, qui a le pouvoir d'ouvrir ou de fermer ses tuyaux d'orgue pour renforcer ou atténuer les résonnances. Ici toute la littérature

pourrait servir d'exemple ; nous ne ferons que grapiller quelques fleurs, sans commentaire :

Quand le premier chantre du monde
Expira, sur les bords glacés
Où l'Ebre, effrayé, dans son onde
Reçut ses membres dispersés,
Le Thrace, errant sur les montagnes,
Remplit les bois et les campagnes
Du cri perçant de ses douleurs ;
Les champs de l'air en retentirent,
Et, dans les antres qui gémirent
Le lion répandit des pleurs.

LE FRANC DE POMPIGNAN, *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau.*

Gloire à la terre ! Gloire à l'aube où Dieu paraît !
Au fourmillement d'yeux ouverts dans la forêt,
Aux fleurs, aux nids que le jour dore !
Gloire au blanchissement nocturne des sommets !
Gloire au ciel bleu qui peut, sans s'épuiser jamais,
Faire des dépenses d'aurore !

V. HUGO, *Légende des siècles, La terre.*

Il vit un œil, tout grand ouvert, dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement.

IBID., *Cain.*

Mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière.

IBID. *Booz endormi.*

Oh ! que le tremblement des branches était doux !
Les cyclopes jouaient de la flûte dans l'ombre.

IBID., *Le Titan.*

En vain le couvent sombre agitait son suaire,
En vain grondait au seuil le vieux foudre romain,
En vain, l'abbesse, blanche, en deuil, la crosse en main,
Sinistre, protégeait son tremblant troupeau d'âmes.

IBID., *Le jour des rois.*

Vous êtes une fée aux yeux divins et doux...

IBID., *Eviradnus*, XIII.

J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois.
Alfred DE VIGNY, *Le cor.*

Horreur ! l'homme, dont l'onde éteint le hurlement,
Sent fondre et s'enfoncer le bâtiment qui plonge ;
Il sent s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abîme, et songe
Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil.
V. HUGO, *Lég., les pauvres gens.*

Exemples wallons :

L'âbe tronle ; si heûve si c'tape èt s' ritoûne avou l' vint.
I clintche, crohe sès rècènes divins l' tére qui s' kifind,
S' râye avou grand fracas, tome, èt stâre so l' prairêye
Li masse di s' gros long bodje èt d' sès cohes kifroyêyes.
SIMONON, *Poésies*, XIV.

Bin quu l' faim groûlahe, strègne èt deûre,
È leû stoumac' mây rustopé...
Martin LEJEUNE,
Œuvres lyriques, lès adjèyants, p. 380.

Les navètes clapèt. Lu botique,
Fîvreûs, halcotte. Lès rawes crînèt.
Lu machine hoûle. On-aîr ètique,
Plein d' l'ôle qui crâhe lès possinèts,
Rondje èt broûle lu cô dès tèherèsses.
Èle sont la, pampiant èt souwant,
Inte lès corwès passant so crèsse,
Corant ratèler l' fi, clawant
Leû pèce, travetant, tot-fêr so djambes,
Sins même prinde lu timps du d'viser...
IBID., *Po s' fi*, p. 370.

4° Il ne faut pas confondre avec l'onomatopée l'évocation du bruit ou du cri incluse dans des mots qui gardent leur signification propre. La Fontaine a suggéré le cri du corbeau, mais en écho seulement, dans ces vers, par ses quatre rimes en *oi* :

A ces mots le corbeau ne se sent pas de **joie**,
Et, pour montrer sa belle **voix**,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa **proie**.

Il ne faut pas non plus confondre avec cette imitation matérielle de phénomènes extérieurs celle qui établit une corrélation avec un état d'âme. Le procédé peut être le même, la répétition d'un son, d'une syllabe, mais le rapport entre un état d'âme et le timbre d'une voyelle demeure quelque chose de mystérieux. Ecoutez la plainte de Verlaine :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?
Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure...
Romances sans paroles, III.

Ecoutez maintenant notre Martin Lejeune (*Œuvres lyr.* p. 285) :

Est-ce è l'air, èst-ce è fond du m' coûr
Qu'on sone èt sone one lanwisse transe ?
Mu pauve coûr qui crèye å sécours
Dès sondjes rèvolés pwète lu rance...

(et p. 181) :

Mu coûr, sèré come èn-one grife,
Duvint rèbroûhî, tinsiveûs...
E mé l' campagne du mès sovenances
Lu sondje, mistériyeûs tchèrweû,
Fôye èt r'toûne mu coûr al pènance...

5° On montre la soudaineté d'une action, la rapidité d'un fait, par des raccourcis d'expression. « Il y vole : il est pris », dit La Fontaine de son pigeon aventureux. Remplacez cela par la marmelade suivante : « Il eut la malencontreuse envie de s'arrêter près de ce blé tentateur, mais il en fut bien puni, car aussitôt il fut pris dans un réseau caché... », vous comprendrez quel abîme il y a entre la sensation immédiate et l'analyse froidement raisonnée.

6° On produit la surprise, l'étonnement, l'émotion, par des infractions apparentes aux règles d'accord entre le vers et le sens, par déplacement de la césure, par le rejet et l'enjambement. Les exemples foisonnent, même chez les poètes classiques. Songez à tous les vers qui commencent par un verbe rejeté du vers précédent : *frappe, tombe, s'ouvre, se dresse, bondit, surgit, s'élance, vole, s'envole, sort, s'arrête.* Les poètes latins connaissaient ce moyen d'isoler l'action pour attirer l'attention sur elle : *imposuit, frangitur, surgit, constitit, corripuit, incidit, imminet, corripiunt, obstipui, haerebat* (Virgile).

Mais le moyen le plus général, — qui est proprement le style lui-même, — le moins artificiel et le moins remarqué, parce qu'il vise moins à étonner, c'est celui qui consiste à proportionner le mouvement et l'euphonie de la phrase, du vers, de la strophe, à la qualité des sentiments et des idées.

Aux sentiments tendres et doux doit correspondre une phrase dont les ondulations musicales soient souples, fluides, légères sans heurts de consonnes, sans sonorités tapageuses de voyelles. Les sentiments forts, au contraire, se traduiront par une mélopée plus mâle et plus rude. Il y a sous ce rapport un ton dominant propre à chaque poète. Le ton dépend du caractère. Il y a des poètes à caractère féminin, sensitifs, comme Virgile, Lamartine, Brizeux, Verlaine. Il y a des poètes à caractère masculin, comme Corneille, Hugo, Leconte de Lisle. La dureté qu'on a si sottement reprochée à Hugo, n'est que l'énergie d'expression d'une âme naturellement portée aux visions grandioses et aux idées fortes.

On peut s'abstenir de rappeler en témoignage l'une ou l'autre de ces milliers de pages où Victor Hugo met en action quelque force de la nature, où il fait retentir quelque voix, sonore ou sombre, joyeuse ou tragique, éclatante ou mystérieuse, prophétique ou vengeresse, où l'accent surhumain devient celui des dieux, des titans, du ciel, de l'océan, de la trompe et du Jugement, de la Vérité fulgurante, du Mal triomphant ou vaincu : qui n'a l'imagination et l'oreille remplies de ces vagues énormes de poésie que le génie créateur du Maître fait déferler à l'infini sur

les plages de nos humbles cerveaux ? Mais il y a pourtant des passages où le géant s'humanise. Passages trop rares, certes. Dans les *Chansons des rues et des bois*, la joie de vivre éclate, mais sans instants de mélancolie ni de simplicité. Le poète n'oublie pas ce qu'il est. Son Pégase au vert broute ailes déployées. Il faut attendre que l'amour paternel et la douleur abattent cette personnalité débordante pour que l'accent s'attendrisse. C'est alors que la grande voix murmure en sourdine :

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui,
— Adieu ! — Sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre !
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre.
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui.
Ici l'on te retient, là-bas on te désire.
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir,
Sors avec une larme ! entre avec un sourire !

Et trois ans après le mariage de sa fille, la catastrophe survenue, s'il ne peut s'empêcher de prendre à partie le Dieu jaloux, la douleur lui inspire néanmoins des plaintes d'une simplicité touchante ; on n'ose dire d'une harmonie suave et douce, de peur d'y engager la question d'art :

Il est temps que je me repose ;
Je suis terrassé par le sort.
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres où l'on dort !
. . . . . .

L'humble enfant que Dieu m'a ravie
Rien qu'en m'aimant savait m'aider.
C'était le bonheur de ma vie
De voir ses yeux me regarder.

Oh ! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !
Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !
Attendez ! elle vient ! Laissez-moi, que j'écoute !
Car elle est quelque part dans la maison sans doute !

On voudrait citer presque toutes les strophes de ces *Pauca meae*, qui nous dévoilent un Victor Hugo moins tendu et plus humain :

Quand nous habitions tous ensemble
Sur nos collines d'autrefois...

Lorsqu'elle me disait : Mon père !
Tout mon cœur s'écriait : Mon Dieu !...

Oh ! la belle petite robe
Qu'elle avait, vous rappelez-vous ?...

Oh ! je l'avais, si jeune encore,
Vue apparaître en mon destin !
C'était l'enfant de mon aurore
Et mon étoile du matin !...

On voudrait citer la petite pièce *Dolorosae*, écrite douze ans après, pour montrer le ton de la résignation ; mais il faut se borner. Je plaindrai le lecteur de son insensibilité et moi-même de mon peu de succès si ces vers n'engagent pas le poète wallonisant à relire les *Contemplations*. Et, puisque nous nous plaçons ici au point de vue de l'harmonie, une des faces du style, inséparable du style, nous lui dirons de relire par contraste la seconde pièce du livre VI, intitulée *Ibo*, que Brunetière a commentée si magnifiquement, que Renouvier admirait : le ton, le mouvement, les sonorités chantent et crient la volonté, l'audace, l'orgueil de l'Homme qui se rue à la conquête des vérités, de la justice, de la beauté, de la foi, de la liberté, de tout l'idéal saint et caché pour lequel il vaut la peine de vivre.

Victor Hugo est l'aigle. Verlaine est le merle ou la fauvette. Il a composé parfois de petites pièces qui paraissent sans idée, sans matière, d'une ténuité admirable, telle la suivante (*La bonne chanson*, VI) :

1.	2.	3.
La lune blanche	L'étang reflète,	Un vaste et tendre
Luit dans les bois ;	Profond miroir,	Apaisement
De chaque branche	La silhouette	Semble descendre
Part une voix	Du saule noir	Du firmament
Sous la ramée...	Où le vent pleure...	Que l'astre irise...
O bien aimée.	Rêvons, c'est l'heure.	C'est l'heure exquise.

Ce petit chef-d'œuvre, parfait comme paysage de soir calme, n'a pas une consonne qui bronche, pas un son qui détonne : l'harmonie en est aussi parfaite que le dessin et le sentiment.

En wallon, tous nos auteurs connaissent le ton et le style de Nicolas Defrecheux. Ce sont les qualités de douceur, de délicatesse dans la pensée et dans l'expression, qualités plus rares dans un dialecte populaire, qui ont fait sa réputation :

Lèyîz-me plorer : tote mi vèye est gâtêye...

Adiè ! Marèye, vochal li fin di m' long mârtîre !
Dimain, l' solo por mi n'årè pus nole loumîre...

Clignîz vos oûys si bleûs, si doûs,
Bwèrdés d' longuès påpîres ;
Dji vin dè vèy, èstant so l' soû,
Passer l'ome às poûssîres...

Nole yèbe n'èsteût coûkêye wice qu'èlle aveût roté....

Defrecheux chante et module en soprano. L'harmonie, chez Henri Simon, plus grave et plus mâle, craint moins les rencontres de consonnes et les dissonnances. C'est que, dans sa géorgique *Li pan dè bon Diu*, il peint l'effort, le labeur rude, la constance, l'âpre acharnement du lutteur pour la conquête du pain. Les forces et les êtres de la nature lui deviennent des personnages secourables ou hostiles, qu'il faut prier ou dompter. Le soleil brûlant verse à flots ses rayons sur les blés ; et les blés montent, se dressent, font jaillir leurs épis, ondulent comme la mer ; tout se meut, s'agite, s'érige et se tend dans ce poème tumultueux de

l'action. Par échappée seulement ce ton viril se féminise, sans devenir jamais pleurard.

Lès fleûrs aspitèt so lès pâtes
Clintchêyes inte zèles come po s' bâhî...

On retrouve la même énergie d'expression dans *Li mwért di l'âbe*, où il fallait montrer l'âpreté au gain et le travail des bûcherons à l'assaut du géant millénaire.

J. Vrindts, le doux conteur de la vie liégeoise, des traditions et des souvenirs, peint les bigarrures du présent, regrette le passé dont son âme tendre ne peut se détacher. La touche est légère, sentimentale, parfois avec une pointe de malice et d'ironie, plus souvent avec résignation ou mélancolie, dégageant des faits leur morale naturelle sans raideur ni intention de prêcher. Le ton s'adapte aux sentiments : le vers est coulant, harmonieux, sans grands éclats, sans cacophonies, persuasif, pénétrant, charmeur en un mot. On pourrait puiser au hasard à chaque page des deux volumes de *Vî Lîdje*. Soit par exemple *Li novê v'nou* (vol. II, pp. 140-142). C'est le bouquet des sentiments qui accompagnent la naissance d'un enfant. Les affres de l'accouchement d'abord :

...È nosse wâmîre li dèsèspwér
Aveût v'nou prinde djîsse èl coulêye,
Èt m' pauve feume blanc-mwète, afalêye,
Féve ètinde li rôkê dèl mwért !

Ce tableau suscite aussitôt la réflexion naturelle :

Po 'ne rôse, tot çou qu'i-n-a di spènes
Èt lèsqués nouks qu'i fât passer !...
On n' soufe nin tant po trèpasser
Qwand minme on åreût so si scrène
Tot çou qui l' tére a d' pus hisdeûs.

Mais le père se retourne, d'un mouvement inattendu, vers l'enfant que tantôt l'on maudissait :

Awè, por vos, mi p'tit cint-mèyes,
Por vos qui nâne d'on doûs somèy,
Nos avans passé totes lès creûs,
Mins, vèyez-ve, l'orèdje èst-èvôye
Èt l' cîr kimince a s' racléri :
Vosse nozêye djêve nos fait fruzi
Di plaisîr, di boneûr èt d' djôye.
Èt vosse mame, qu'èst tote plate so l' lét,
Avou dès lâmes a sès pâpîres,
Roûvêye qu'èlle a sofri mârtîre
Tot v' vèyant bin v'nou, plein d' santé.
C'èst-a creûre qui lès mamés-andjes
Apwèrtèt d'vins leûs p'titès mains
L'âgnus' qui maistrih' lès toûrmints.
Èn-on manèdje tot-a-fait candje
Ine fèye qu'on v's-ètind gazouyî.
Po hoûter vosse nozêye loquince
Qu'avise ine tchanson d'èspèrince
Lès mames si ratenèt dè hansî.
Vos clérs oûys tot hoselés d'aireûre
Nahèt d'vins totes lès cwènes dè coûr ;
Èt lès râtchâs èt lès mamours,
Èl wâmîre come èl ritche dimeûre
Nut' èt djoû prindèt leû hiyon
Èt fèt ploûre dès bâhes a lavasse...

L'auteur regrette que ces scènes de souffrances et de joies s'oublient vite. Il ne se demande pas si ce n'est pas un bienfait de la nature ; il en est triste, parce qu'il est avant tout un sensitif, qui voudrait tout retenir des émotions passées, comme un savant voudrait tout garder de ses lectures :

Mins so cisse tére tot-a-fait passe :
Lès djônes vinèt, lès vîs 'nnè vont !...
Lès èfants roûvièt sins l' savu
Èt lès mames ni s' rapinsèt pus
Cou qu'on 'nnè veût po diveni mére !

Jean Lejeune, de Jupille, un passionné aussi, du genre nerveux, énergique, volontaire, recherche moins l'harmonie dans ses proses que le pittoresque, la variété, la richesse du vocabu-

laire. Les vers suivants prouvent qu'il sait changer de ton à l'occasion :

...Lès mains djondowes, on bê valèt,
Blanc come l'albasse, si tint d'lez lève,
Dilez Bêtri qu'èst-èssèvelève.
Tot priyant, sès deûs lèpes tronlèt,
Èt sès oûys, qui n'ont pus dès lâmes,
Ont dès loukeûres qui v' mouwèt l'âme.
(*Bull. S. L. W.*, t. 44, p. 441).

Le Verviétois Martin Lejeune passe du gracieux au sévère, suivant les tableaux et les scènes qui se présentent à son imagination. On ne pourrait le montrer mieux qu'en présentant des passages en contraste. Comparez le ton de ces deux strophes (*Œuvres lyr.*, *Prumî riselet*, p. 31) :

1.

È s' blanke mohinète,
One tote djône mama,
Avou l' sandronète
Qu'èle mèt' po s' djama,
Tint s' fi, qui pûtêye
Duvant l' blame dè feû ;
Èt l' blame, qui cotêye,
Aswadje lu p'tit gueûs.

2.

Â d' foûs, lu bîhe tchoûle ;
Lès cohètes craquèt ;
Lu tchin spaweté hoûle ;
L'ouh bat' so s' loquèt.
Lu freûde plêve zinglêye
A côps d'ongues furieûs
L' finièsse, qui hossetêye
Come on djeû d' cwârdjeûs.

Et ces deux ci :

Â prétimps, l'al-nut', qwand v' vèyez passer,
Lèdjîre et riyeûse, one roselante djône fève ;
Qwand v' sintez vosse coûr di vint-ans hoûsser
Come one fleûr qui s' droûve si l' solo l' fièstêye ;
Qwand vos sintez l' sîme dèl djônèsse sûrdi ,
Tote gonflêye d'èspwêr èt d' fole confiyince ;
Quu fait vosse djône coûr qui c'mince a s' drovi ?
— I pinse ! (p. 111).

Fi d'ovrî stokèsse èt doguèsse,
Al reûde sucrène, al vîreûse tièsse,
Â brès' d'acîr èt faits d' tos niêrs,
Qwand dj' bouhe so mu stoumac' du fiêr,
L'â-d'vins rèsdondih' èt hiletêye... (p. 123).

Ainsi l'harmonie dite imitative n'apparaît plus que comme le cas le plus grossier de l'Harmonie générale ; et celle-ci n'est pas autre chose que la parfaite et mystérieuse assimilation de la mélodie musicale, des tonalités, aux sentiments, à l'imagination, à la vision du poète. Et ce chapitre, qui a débuté par des observations techniques élémentaires, se clôt par l'avertissement, rassurant pour les uns, inquiétant pour les autres, que les sources de l'harmonie jaillissent du fond de la sensibilité. Les règles ne peuvent servir qu'à corriger des écarts ou des fléchissements momentanés.

CHAPITRE IV

Le vers unité logique

Dire que le sens doit cadrer avec le vers, c'est énoncer une de ces vérités de portée trop générale pour avoir une utilité pratique. L'important, et le difficile, consiste à déterminer jusqu'à quel point et comment le poète doit adapter le sens au mètre. Nous avons vu déjà que la mesure doit être à la fois une unité rythmique et une unité d'expression, et nous avons défini ce qu'il faut entendre par *expression* : la même exigence se représente pour le vers et se représentera pour la strophe. Or le vers, qui contient un certain nombre de mesures, contient donc par simple conséquence le même nombre de ces expressions : est-ce tout ce qu'exige l'unité du vers au point de vue du sens ? Le mot « sens » est un terme de signification élastique : s'agit-il de la phrase ou d'un membre de la phrase ? Faut-il que la phrase soit terminée avec le vers, ou seulement après deux, trois, quatre vers ? Telle est la portée du problème.

L'apprenti lui-même a déjà son opinion faite. Il sait par ses lectures que la phrase peut être longue et que le vers n'est astreint à enserrer qu'une portion, un *membre* de la phrase. Cependant le mariage du sens et du vers comporte d'autres secrets. Au XVIIIe siècle, les poètes de la décadence classique en France accordaient plus fidèlement que nous le sens et le vers et, grâce à la rime suivie, la phrase se terminait le plus souvent avec le distique. Rien de plus conforme à la règle ; rien de plus contraire à l'esthétique. Cette chute simultanée du sens et du rythme à intervalles égaux engendre une monotonie désespérante. Il ne suffit donc pas, pour faire de beaux vers, de verser correctement chaque pensée dans deux vers accouplés, ni même dans trois ou

quatre, de découper le vers en quatre parties bien symétriques : il existe une autre loi, qu'il faut observer aussi, celle de la variété.

La variété ! C'est une nécessité de la vie. Il est vrai que nous avons vanté la fixité pour le rythme, ce qui semble impliquer contradiction. Mais la vie n'est qu'un perpétuel compromis entre les contraires. On tempère la liberté par l'autorité, la justice par le pardon, les lois de la sélection naturelle par le patronage des faibles. De ce tempérament, la proportion seule diffère suivant les époques.

Quand la monotonie menace de régner de par la fixité du mètre, il faut qu'un autre élément réintroduise la variété. Or, cet élément capable de recréer la variété dans la symétrie, c'est la pensée elle-même, onduleuse et libre. La phrase syntaxique doit pouvoir enjamber d'un vers à l'autre, de telle sorte que le quadrillé métrique n'ait pas l'air de la contraindre, de la resserrer comme dans une prison. Certes, il arrivera des moments où la phrase et le vers se termineront de pair dans une plénitude de repos et de satisfaction pour l'ouïe ; mais il n'est ni beau ni juste que le développement de la pensée soit toujours soumis à l'attraction de la rime et au couperet de la finale du vers. La rime est un ornement complémentaire, survenant au bout d'un certain nombre de mesures ; il ne faut pas que cet ornement soit un poteau ou un drapeau devant lequel la phrase soit astreinte à venir s'arrêter dans sa course. Ainsi l'*enjambement* ou *rejet* apparaît à la fois comme un des droits de la pensée et comme un élément de variété. Si chaque phrase est versée dans le moule du distique, la voix baisse lamentablement de deux vers en deux vers. Sinon, la voix se relève à la rime, annonçant que l'idée n'est pas finie, et l'entrelacement de la phrase et du rythme se poursuit sans contrainte jusqu'à l'accord final.

Il s'en faut que cette doctrine ait toujours prévalu en France. Si Ronsard ignore l'interdiction de l'enjambement, Malherbe l'évite, et Boileau lui en fit gloire. En général, le XVIIe siècle, élève de Malherbe, considère l'enjambement comme une faute. Seuls les dissidents, qu'on méprise, La Fontaine, artiste liber-

taire, dans les genres légers de la fable et du conte, Racine, artiste soumis dont l'art impeccable a le don d'oublier tranquillement la règle ou de la tourner sans tapage, risquèrent parfois de dépasser la toise en dépit de Malherbe et de Boileau. Mais, au XVIIIe siècle, La Harpe et Voltaire se montrent plus intransigeants que le maître. On voit que, si les Romantiques n'ont pas inventé l'enjambement, ils ont dû le réhabiliter, à grand fracas, à grand bruit, parce qu'ils avaient à réagir contre l'amincissement et la sécheresse, je voudrais dire contre l'exilité de la poétique des classiques au XVIIIe siècle. Cependant, les théoriciens protestent encore en plein XIXe siècle. Quicherat, conservateur sans idées, disposé à enregistrer toutes les traditions, écrit encore ceci, en 1850 : « Il fallait que la littérature du XIXe siècle fût destinée à *subir tous les genres de licences*, pour que l'enjambement *osât* reparaître de nos jours. Quelques essais tentés, il y a peu d'années, pour exhumer et réhabiliter *ce système honteusement rétrograde*, ont été si malheureux, qu'ils ne semblent pas devoir se renouveler » (*Traité de versific. fr.*, p. 71 de la 2e éd.).

D'où proviennent ces différences d'appréciation, bien faites pour jeter le trouble dans les idées du jeune rimeur ? La Harpe et Quicherat disaient : « Nos vers (1) ne peuvent enjamber, parce qu'ils riment ». C'est juste le contraire qui est vrai : l'enjambement est d'autant plus légitime que la rime suffit amplement pour marquer la fin du vers. De même, en latin et en grec l'enjambement fut toujours permis, parce que chaque vers avait une finale métrique invariable, très nette, suffisante pour marquer le rythme. La phrase peut donc aller son allure personnelle sans risquer de voiler l'unité du vers.

Une objection plus précise a été formulée par un théoricien

---

(1) BOILEAU a dit, par une singulière impropriété de termes : *Et* LE VERS *sur le vers n'osa plus enjamber*. C'est *le sens* qui enjambe et non *le vers*. Je suis étonné de retrouver cette expression adoptée par un honnête technicien comme QUICHERAT (p. 66).

moderne qui fait autorité, Becq de Fouquières : « L'enjambement, dit-il, détruit complètement la sensation produite par la période syllabique. Il est impossible à l'oreille de discerner la portée du vers qui se trouve accrue considérablement, et, par conséquent le vers n'existe plus pour l'auditeur ». Le vers n'existe plus dans deux cas, répondrons-nous : 1° lorsque le lecteur lit mal, et il lit mal s'il lit la phrase comme de la prose sans la soumettre à la division du rythme ; 2° lorsque le poète a fait un enjambement destructif de la mesure, c'est-à-dire lorsqu'il met à cheval sur deux vers une expression logiquement indivisible, comme *prie-Dieu, parce que, rien qui vaille.* Mais ceci nous amène à traiter une question d'esthétique : quand l'enjambement est-il une beauté, et par conséquent un moyen d'expression légitime ; quand est-il laid et répréhensible ?

L'enjambement n'est pas un délit, c'est un droit. Il n'est pas une beauté en soi ; il peut devenir une beauté.

Ce qui déborde au delà du rythme régulier apparaît *séparé.* Cet isolement attire l'*attention.* Il a donc pour résultat de *mettre en relief* la partie isolée de l'expression. Or il faut évidemment que ce phénomène tourne au profit du sens : il faut que le sens ait vraiment besoin de cette mise en lumière de l'élément favorisé. La pensée majestueuse du XVIIe siècle, peu passionnée, pouvait couler flegmatiquement, d'un mouvement uniforme, dans la limite du vers. Mais la poésie qui prétend exprimer les sursauts, les cris de passion, les élans soudains, les heurts, les chocs, qui veut pouvoir s'étonner, se cabrer, frapper, affirmer d'un geste, a besoin de moyens adéquats. Elle n'a point à sa disposition le *tutti* des instruments et le vacarme des cuivres. L'enjambement n'est qu'*une* façon *particulière* de « placer » le mot. Donc c'est l'émotion intérieure qui est juge ; elle seule légitime ce rejet brusque, ce débordement en dehors du cadre du vers ; elle seule fait une beauté d'un mouvement que les siècles rassis de l'art regardaient comme une incartade ou un geste roturier.

L'enjambement ne sera donc pas recevable s'il n'est pas le signe extérieur d'un mouvement de la pensée ou du sentiment.

Qu'un rimeur renvoie des mots ou une fin d'expression syntaxique au vers suivant parce qu'il n'a pas réussi à placer le tout dans le précédent vers, ce rejet trahira l'inexpérience, ou l'impuissance, ou la paresse, mais non l'émotion. La prosodie doit défendre à ce rimeur d'abuser ainsi de l'enjambement, mais elle ne doit pas défendre à tous d'en user parce que des maladroits en abusent.

Le mécanisme, les qualités, les conditions de l'enjambement se comprendront mieux par quelques exemples. Lorsque Victor Hugo dit :

> C'est naturellement que les monts sont fidèles
> *Et purs*, ayant la forme âpre des citadelles...

il a voulu détacher la deuxième qualité, la dresser comme un roc, isolément. Il ne s'agit donc pas de lire d'une traite *fidèles et purs*. En dépit des conseils que donnent certains traités de diction ou de lecture, *fidèles et purs* serait un contre-sens et d'ailleurs une faute de rythmique.

Quand V. Hugo s'écrie :

> Mais, hélas ! que veut-on que dise à la pensée
> *Toujours sombre* la mer toujours bouleversée ?

il faut détacher *toujours sombre* ; il faut créer une disjonction, une pause, une césure après *pensée*, afin que *sombre* et *bouleversée* apparaissent bien en antithèse.

Voici d'autres exemples qu'il suffira de citer :

> Une seconde tache auprès de la première
> *Tomba...* (*Légende des Siècles, Le parricide*).

> En vain l'abbesse, blanche, en deuil, la crosse en main,
> *Sinistre*, protégeait son tremblant troupeau d'âmes.
> (Ibid., *Le Jour des Rois*, V).

> Pendant que l'aquilon, du fond des cieux plongeant,
> *Rugit...* (Ibid., *Les Chevaliers errants*).

Toute la salle semble un grand linéament
D'abîme, modelé dans l'ombre vaguement...
(Ibid., *Eviradnus*, VII).

L'âme vers la lumière éclatante et dorée
S'envole... (*Contemplations*).

Mais pourquoi, dans une prosodie wallonne, ne pas citer des exemples wallons ? J'ai parcouru, pour vous en citer, quelques dizaines de recueils ; j'en ai rassemblé une très maigre glane : je n'en ai pas trouvé un seul qui soit une beauté. Le poète wallon ne sait point pratiquer l'enjambement. Si par besoin un mot doit être rejeté au vers suivant, au lieu de laisser le mot isolé, il remplit le vers comme il peut et noie son mot dans un fagot de chevilles.

Nous aurions pu distinguer aussi plusieurs espèces d'enjambement, mais à quoi bon ? Si l'on considère que l'enjambement est toujours une discordance entre la longueur de la phrase et celle du vers, il est peu utile de compter comme espèces différentes le rejet d'un mot, de deux ou trois mots, d'une portion de phrase remplissant un premier hémistiche. Mais, quand le rejet prend les deux tiers du vers suivant, il semble alors que c'est la phrase qui est trop courte pour le vers. En ce cas, c'est la finale du vers qui est isolée, d'où le nom de *contre-rejet*. Ou bien elle est isolée pour être elle-même mise en relief, ou bien elle sert à suspendre la voix pour attirer l'attention sur ce qui suit. En voici un exemple de V. Hugo (*Orientales*, *Le Klephte*) :

Un klephte a pour tout bien l'air du ciel, l'eau des puits,
Un bon fusil bronzé par la fumée, *et puis*
La liberté sur la montagne.

Il est évident que cet *et puis* n'a point de valeur par lui-même ; mais, placé à la fin du vers, il doit être suivi d'une pause et, accentué par un geste, il commande l'attention et donne une valeur extraordinaire au vers suivant. Nos poètes wallons n'ont pas encore le secret de ces façons d'amplifier les effets, de faire

servir les accents et les pauses à des réalisations artistiques. Ils y viendront sans doute, quand leur pensée en ressentira le besoin. En attendant, si quelque lecteur désirait plus d'exemples et des exemples commentés du rejet et du contre-rejet, nous lui conseillerons la lecture du livre magistral de Maurice Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* (2e édit., Paris, Champion, 1913, pp. 35-58).

Troisième partie

ASSEMBLAGE DES VERS

Assemblage des vers

Après avoir épuisé la prosodie du vers considéré isolément, il faut maintenant examiner le vers dans sa réunion avec d'autres. Nous ne mêlons pas les deux points de vue, pas plus que l'on ne confond une fleur avec une guirlande. N'y a-t-il pas des observations tout-à-fait particulières à l'art de réunir et d'agencer les vers ? L'art d'accoupler les vers deux à deux, trois à trois, de les tresser en strophes variées, d'en marquer l'entrelacement par la rime, de faire enjamber la pensée d'un vers à l'autre sans heurts de rythmes et sans monotonie, tel est notre sujet. Ici l'unité à étudier n'est plus le vers, mais la strophe, depuis l'humble distique jusqu'aux strophes les plus artificiellement compliquées.

La première et la plus notable des exigences que nous rencontrons, est la *rime*. Dès que deux vers sont réunis en distique, on les accorde, on les montre appariés par une similitude de terminaisons, qui s'appellent *rime*. C'est donc par là que nous commencerons.

CHAPITRE I

De la rime

La plupart des métriciens français ne tarissent pas sur l'importance et les fonctions de la rime. Pour eux la rime est l'*unique harmonie* du vers et elle est *tout le vers*. Banville prend un ton de pythonisse pour en parler (p. 42) ; Sainte-Beuve l'a chantée en poète, comme on peut le voir dans le même traité de Banville (p. 41) ; mais, ce qui tire plus à conséquence, un théoricien comme Becq de Bouquière en fait la *caractéristique du vers*, la *sévère gardienne de l'intégrité du vers* (p. 35) ; à ses yeux, la rime est la *clef de voûte de la versification française* ; *elle ôtée, tout s'écroule* (p. 36). Les poètes sont plutôt disposés à enchérir sur

les théoriciens. C'est au point que s'occuper de poésie s'appelle *rimer*. En la rime ils concentrent toutes les difficultés, toutes les exigences, toutes les beautés.

Quelle est donc la puissance de cette chose mystérieuse qui excite tant d'enthousiasme et parfois tant de désespoir ; qui fut le chevalet de torture de Boileau et la corde funambulesque de Théodore de Banville ? Comment avons-nous pu parler longuement du vers jusqu'ici sans nous préoccuper de la rime, tandis que pour d'autres elle est tout le vers ? Sans rien exagérer, essayons de présenter la rime sous son vrai jour en faveur des rimeurs wallons.

Un vers isolé reste un vers, avons-nous dit déjà, et pourtant il n'a pas de rime, puisqu'il est isolé. Il reste un vers par le rythme régulier que lui a donné le poète. Mais, dans une suite de vers, la rime a pour fonction d'indiquer à l'oreille, par une similitude de sons, la fin d'un membre rythmique dans une unité supérieure à la mesure, inférieure à la période. Une phrase de quatre vers alexandrins peut comprendre de seize à vingt-quatre mesures, mais ces mesures seront groupées en unités plus hautes, par les césures ; en unités supérieures encore, par les rimes. Tel le retour d'une tonique ou d'une dominante à la fin de groupes musicaux.

Malgré l'évidente identité des mots *rythme* et *rime*, ceci n'est plus un moyen du ressort de la *rythmique*, mais plutôt de la *tonalité* ou mélopée.

A la rigueur, la poésie pourrait se passer de ce moyen nouveau : il lui suffirait de bien accentuer par la voix les syllabes toniques finales, comme si chaque vers était un grand mot unique ayant un accent principal à la fin et des accents secondaires ménagés çà et là à l'intérieur. La preuve en est que d'autres langues européennes se passent bien de rimes, ou du moins n'en font pas usage d'une façon constante. Toutefois ne boudons pas ce moyen suprême d'avertir l'oreille que tel membre de la période rythmique est terminée : ce moyen original double notre sensation rythmique d'un autre plaisir, particulier, que nous allons tâcher d'analyser.

Ce plaisir est celui d'un rappel de son, d'un retour, en écho, de syllabe antérieurement prononcée. Ce plaisir est réel. Pour en trouver l'explication, il faudrait sans doute plonger au plus profond de la sensibilité humaine ou au plus lointain des mystérieuses propriétés de tout système nerveux animal. De même que nos sens sont agréablement affectés par le retour périodique des temps forts et les similitudes du mouvement rythmique, de même ils accueillent avec plaisir les corrélations harmoniques ou similitudes de sons. Est-ce en vertu d'une loi de moindre effort, parce que le chemin se trouve tout préparé pour une vibration ou un ensemble de vibrations identique à une sensation qui a précédé ? Nous devons abandonner la question aux physiologues et nous borner à constater des effets.

Il arrive qu'en lisant une suite de vers, on déplace par mégarde à la fin d'un premier vers le substantif et l'adjectif. On ne s'en aperçoit point d'abord ; mais, au moment où doit revenir la rime jumelle, l'inconscient qui attend le retour harmonique du son, se trouve déçu : il rencontre un son nouveau au lieu d'un son semblable. C'est alors que le lecteur s'aperçoit qu'il s'est trompé. Son regard se reporte à la rime première et corrige la faute de lecture :

> Il glisse ; un vent léger enfle les *voiles blanches*
> Et, parmi les fleurs d'or qui s'effeuillent sur l'eau,
> Trace jusqu'à Délos un sillage d'*étoiles*.

D'étoiles ? Pour rimer avec *blanches* ? On vérifie : le texte portait *blanches voiles.*

« L'oreille aime à la fois le nouveau, qui varie son plaisir, et le rappel de ce qui lui a plu », dit Sully-Prudhomme [1]. Il n'en doutera pas, celui qui a observé comme un enfant est heureux d'avoir trouvé une formule rimée, comme il la répète pour en jouir et la faire admirer aux autres. C'est la rime qui a fait la fortune de certains proverbes : *qui terre a, guerre a* ; *vouloir*,

---

[1] *Testament poétique*, p. 72.

c'est pouvoir ; *prèmî vint, prèmî prind* (ardenn.) ; *rafiya n'a nin ariva* ; *pauk aide èt rin n'aide* ; *quî s' lève matin gangne dès skèlins, quî s' lève târd ni gangne qui dès patârs* ; *l'aise a tot mâ maisse.*

A ce point de vue, la rime doit apparaître comme un perfectionnement de l'antique *assonance*, et l'assonance elle-même comme une des espèces de l'*allitération*. Définissons ces termes.

L'allitération est une répétition du même son, syllabe, voyelle ou consonne, survenant soit au commencement des mots, soit à la fin, soit même à l'intérieur. Cette répétition procure, dans certains cas, que nous n'essayerons pas de déterminer, un plaisir. L'expression ainsi trouvée paraît heureuse, bien frappée, on la retient, on la répète. C'est ce qui fait dire au français : *tours et détours, coins et recoins, à cor et à cri, ni peu ni prou, tel père tel fils* ; au wallon : *toûrs èt ratoûrs, annêyes èt rasannêyes, té ti té mi, grand èt gros, bê-z-èt-bon, bèl-èt-bin, pitchote a migote, roufî-roufay, burdî-burdah, fwêrt å fwêrt, ni pan ni pèce.* C'est ce qui a créé la symétrie de mots comme *charivari* et *hurluberlu*, d'expressions comme *à la queue leu leu*. Le système de l'allitération a exercé son action jusque dans la syntaxe, en popularisant des alternances comme celles de *plus... plus, moins... moins, autant... autant, tel... tel*, où la simple position des mots remplace les conjonctions absentes.

Quand l'allitération porte sur la fin des mots, on l'appelle *assonance*. Le peuple en usait dans ses dictons bien avant qu'on songeât à systématiser ce moyen dans la poétique. Nous voyons des poètes latins, comme Ovide, chercher à faire rimer ou assonancer les deux hémistichesd'un vers hexamètre ou pentamètre sans qu'aucune règle les y forçât. Aussi, quand les « proses » latines du moyen âge érigèrent l'assonance en système, il eût été difficile de dire si c'était à l'imitation des poètes latins de la décadence ou à l'imitation des chants populaires.

Quant aux chants populaires français du moyen âge, ils renforcèrent souvent les finales de leurs membres de phrase rythmés par des assonances ; comme si, dans un dessin, on rehaussait, à des places choisies, d'une touche de vermillon ou de bleu de ciel,

la symétrie des arabesques. Mais, en ces temps primitifs des cantilènes et des chansons de geste, on était bien loin de la rime riche et variée : l'art en enfance se contentait de longues enfilades de vers sur la même rime ; et la rime se bornait à la simple, à l'élémentaire similitude de la dernière voyelle accentuée du vers. La laisse 101, par exemple, de la *Chanson de Roland*, a vingt-six vers sur l'assonance de la voyelle *i* : *...Corsablis, ...païs, ...Sarrazins* (lisez *Sarrazi-n's*), *...tenir, ...petits, ...vils, ...guariz, ...murir*, etc. La laisse 258 a trente-cinq vers en *é* : *...suner, ...clers, ...adubler ...demurer, ...safret, ...gemmez, ...costet, ...truvet, ...campel, ...mer, ...trussez*, etc. Comme le dit très bien Becq de Fouquières (p. 36), « la faiblesse de la sensation produite par l'assonance était rachetée par sa persistance à revenir un grand nombre de fois de suite ». Compensation sans doute atteinte sans avoir été recherchée : là comme souvent, un procédé naturel de langage, l'allitération, devint un jeu régulier : l'assonance terminale ; et le jeu se perfectionna d'une façon extérieure, par répétition, avant de trouver son perfectionnement interne, qui est la rime.

Au reste, le perfectionnement interne se produisit peu à peu, ce qui permit bientôt au procédé enfantin de la répétition multiple de se résorber. Les poètes recherchèrent la similitude des consonnes qui suivaient la voyelle tonique : elles avaient de l'importance alors parce qu'elles se prononçaient ; et le lecteur est prié de songer ici à la prononciation, qui était la seule chose vivante, non à l'écriture, inexistante ou inusitée, sauf pour quelques privilégiés. La rime était créée ! *Suffisante* d'abord, elle se contenta de l'identité de la dernière voyelle tonique du vers et des éléments qui suivaient cette voyelle.

Deux choses concouraient à l'extinction du système des laisses monorimes : les finales désormais bien marquées, saillantes comme des têtes en haut-relief, devenaient trop visibles ou plutôt trop sensibles pour être répétées à l'infini comme de vagues arabesques ; d'autre part, la difficulté de trouver un grand nombre de rimes exactes restreignit de plus en plus et enfin réduisit au minimum la répétition de la même rime. Nous racontons ici en

résumé l'évolution des phénomènes, en élaguant les noms des novateurs et législateurs du Parnasse français, moins nécessaires dans une poétique wallonne.

La rime n'avait plus qu'un dernier perfectionnement à subir. Elle deviendra *riche* lorsque l'on recherchera aussi la similitude de l'articulation qui précède la dernière voyelle tonique, la *consonne d'appui*. On ne s'est pas arrêté là dans ce jeu d'un nouveau genre : on imagina des combinaisons de plus en plus artificielles et puériles en leur ingéniosité. Nous sommes à l'époque des grands rhétoriqueurs, à cette fin du moyen âge où la pensée est restée engourdie, où l'art, qui s'est développé davantage, se dépense en babioles et en inventions pédantesques. Ces jeux enfantins d'un siècle en retard tombèrent dès que la pensée et l'imagination découvrirent un monde nouveau. Il ne resta que la rime raisonnable, riche ou non riche, qui a survécu au vain amusement des rimes couronnées, emperières, équivoquées, fratrisées, annexées, batelées, brisées, en écho, en kyrielle, concaténées, sénées, rétrogrades, dont les curieux pourront retrouver des définitions et des spécimens dans divers traités (1).

Si la rime a survécu aux entrepises et aux excès de ses amis et de ses ennemis, c'est un signe qu'elle est vivace. Nous n'entreprendrons pas de prouver à des poètes qu'elle est un élément de beauté. Nous n'essayerons pas non plus de prouver théoriquement qu'il y a place, à côté des vers rimés à la mode classique et romantique, pour une poésie plus discrètement assonancée comme celle des vers-libristes, ou pour la poésie en vers blancs, dont Henri Simon a donné jadis en wallon un magnifique exemple (2). Pour un esprit qui ne conçoit pas entre les genres littéraires des cloisons étanches, tous les modes d'expression compatibles avec la dignité de l'art et de la pensée ont droit à l'existence. Nous ne voulons pas même afficher de préférences.

---

(1) Voyez par exemple LE GOFFIC et THIEULIN, *Nouveau traité de versification française*, pp. 55-60.

(2) *Li pan dè bon Diu.*

Donc, dans ce qui suit, nous nous proposons uniquement, après ces préliminaires généraux qui expliquent les règles, de rechercher à quelles conditions la rime remplira en wallon sa double mission de marquer le rythme et de plaire à l'oreille sans être une pierre d'achoppement à d'autres points de vue.

Une question domine presque toutes les règles relatives à la rime, c'est celle-ci : la rime existe-t-elle pour le plaisir de l'ouïe ou pour celui de la vue ? Suivant la réponse qu'on y fera, on sera porté à infirmer ou à confirmer nombre de règles et d'usages traditionnels. Or, pour répondre à cette question, il suffit de se rappeler la définition de la rime. Les vers ne sont pas des lignes écrites symétriquement pour l'œil, et les fins de vers ne sont point semblables pour chatouiller agréablement la vue par une similitude de traits. S'il en était ainsi, on disposerait les vers, en écrivant ou en imprimant, de façon à faire coïncider lettre sous lettre les fins de vers. La rime étant un son, et non un dessin, elle existe pour l'ouïe et non pour la vue. Les règles de la rime doivent donc être fondées sur les exigences de l'oreille. Il faut rimer en raison de similitudes *auditives* et non *visuelles*. Notre examen doit donc porter sur les éléments *audibles* des finales de vers, non sur les éléments *visibles*. Il y a lieu d'examiner à ce point de vue, 1° la voyelle formant assonance ; 2° les éléments qui suivent cette voyelle; 3° les éléments qui la précèdent.

I. — La voyelle formant assonance

La voyelle de la syllabe tonique formant rime peut être purement buccale ou buccale nasale : dans les deux cas, sans cesser d'être une voyelle simple, elle peut s'écrire par plusieurs signes. Il en est ainsi pour les buccales *au*, *ai* (*ei*), *eu*, *eû*, *ou*, *oû*, pour toutes les nasales qui sont *an*, *in* (*en*, *ain*, *ein*), *on*, *un*. La rime n'a pas, en vertu du principe, à distinguer *ê*, *ai* et *ei*, qui se prononcent de même, ni *ain* et *in* ou *ein*. Au reste, les simplifications introduites dans l'orthographe wallonne ont diminué le nombre de ces différences graphiques. Le français lui-même fait rimer

frêne et *souveraine*, *aimé* et *allumai*, *pays* et *haïs*, *femme* et *affame*, *dirai-je* et *neige*, *est-ce* et *caisse* : il suffit en wallon de systématiser cet usage.

Donc, que l'on écrive *plein* ou *plin*, le mot rime avec *calin*, *malin*. Que l'on écrive *pôve* ou *pauve*, le mot rime avec *alcôve*. Que l'on écrive *torê* ou *torai*, c'est indifférent au point de vue de la rime : *ê* rime avec *ai* de *quai*, *vrai* (ard.), *prindrai*, *brait*, *frais*. Mais la similitude de signe ne garantit pas l'excellence de la rime : *torê* ne rime pas avec *vinrè* (viendra), *Sèrè* (Seraing, sera) ; *pauve* ne rime pas avec *hèyauve*, *banauve*, qu'il faudrait d'ailleurs écrire en liégeois *hèyâve*, *banâve*. Les voyelles fermées ne riment pas avec les voyelles ouvertes ; les longues ne riment pas avec les brèves. Donc, défense d'accoupler ensemble, à la faveur du signe *e*, les mots *tchène* (chanvre) et *tchêne* (chêne), *mèsse* (la messe) et *mêsse* (le maître), *hawê* (le hoyau) et *awè* (oui) ; à la faveur du signe *ou*, le mot *houle* (il hurle) avec *houle* (il écule son soulier) ; ni *male* (malle) avec *mâle* (mauvaise, fâchée).

Nous distinguons donc, en résumé, 22 voyelles qui ne riment pas l'une avec l'autre :

a	*o*	*ou*	*eu* (œ, *e*)	*è*	*é*	*i*	*u*
â	*ô*(*au*)	*oû*	*eû*	*ê* (*ai*)	—	*î*	*û*
(*å*)	—	—	—	—	—	—	—
(*a*)	—	—	—	—	—	—	—
an	*on*	—	*un*	*in*	*én*	—	—

Le dictionnaire des rimes, entre autres qualités, devra bien distinguer et classer ces nuances vocaliques. Il devra être basé sur la phonétique et non sur l'écriture. Et puisque la phonétique est variable d'un dialecte à l'autre, même d'un village à l'autre, un dictionnaire des rimes ne peut être fait qu'en vue d'une seule unité dialectale.

II. — Les éléments qui suivent cette voyelle

La voyelle assonante est suivie seulement de consonnes, une ou plusieurs, ou suivie d'une syllabe qui contient un *e* muet, résidu d'un ancien *e* sonore.

A) Dans le premier cas, il faut distinguer entre consonne qui se prononce (*toûbac'*, *årmonac'*, *gos'*, *tos'*, *mås'*, *brès'*, *fris'* ; *batch*, *sètch* (sec, sac) ; *crèh* (croît) ; *finih'* (finit) ; *toûr*, *clér* ; *pièd'* (il perd), *vint'* (vingt), *mat'*, et consonne qui ne se prononce pas (*pîd*, *vûd*, *teût*, *reûd*, *tchaud* ; *trover*, *dîner*, *vos avez*, *turtos*, *deûs*, *treûs*). Il y a deux consonnes, dont l'une se prononce et dont l'autre est muette, dans *fwért*, *twért*, *bwérd*, *acwérd*, *pårt*, *qwårt*.

Si les consonnes finales ne se prononcent pas, elles sont inexistantes pour l'ouïe. Un auteur peut écrire ou *cwérps* à la mode française ou *cwér* d'une façon plus radicale ; c'est identiquement la même chose au point de vue de la rime. Ce principe entraîne certains corollaires, qu'il est nécessaire d'énoncer, parce que les prosodies françaises ont conservé la superstition de la rime pour l'œil.

1° On peut faire rimer un mot qui a une consonne muette avec un mot qui n'a pas de consonne finale, ou qui en a deux, ou qui a une autre consonne que le premier : *bwès* et *lwè*, *pwès* et *awè*, *frés* et *pré* ; *freûd*, *f'reût* (ferait) et *f'reû* (ferais) ; *irè* (ira), *sofrèt* (souffrent), *après*, *aprèts* ; *pwèrter*, *rotez*, *v'lourtés*, *âté*, *spaté* ; *blanc*, *acâblant*, *talant*, *gland*, *vlan*.

2° On peut faire rimer un singulier avec un pluriel, un infinitif avec un participe passé ou avec une seconde personne du pluriel en *-ez*.

3° Inversement, un mot dont la consonne finale ne sonne pas, rime mal avec un mot où cette consonne est sonore : *brès'* (bras) rime bien avec *lès'* (lacs), mais nullement avec *progrès* ou *drèps* (draps) ; *tos'* (toux) rime mal avec *tos* (tous), *turtos* (très-tous) et *paletots*.

Si les Français ont quelque répugnance à s'affranchir sous ce

rapport, c'est moins par amour de la rime pour l'œil que par l'inertie de la force traditionnelle. A l'époque où l'on prononçait *aimé-r*, il était impossible d'y joindre *animé* ou *animé-z*. L'oreille s'y refusait. Mais aujourd'hui ces usages sont surannés et c'est bien par une puissance d'inertie survivant à la prononciation ancienne que les meilleurs poètes du XIXe siècle s'y sont conformés. Ils ont reçu la prosodie traditionnelle avant d'avoir la force de contrôler la légitimité des règles.

Ainsi s'explique aussi qu'ils acceptent de faire rimer *franc* avec *rang*, *bord* avec *sort*, *nez* avec *menés*, *prix* avec *pris*. Ce n'est point parce que, au point de vue du dessin, les linéaments de *d* auraient quelque parenté avec ceux de *t*, ni les linéaments de *g* avec ceux de *c*, et ainsi de suite ; c'est en vertu d'affinités phonétiques. Or, morte la consonne, morte aussi cette affinité phonétique, cause antique de la règle. Ni l'œil ni l'oreille ne sont donc plus intéressés actuellement à conserver l'étroitesse de ces règles, — et il faut se garder d'en introduire l'équivalent en wallon.

4° Il est rare que deux consonnes finales se prononcent encore, tels *oûrs'*, *mârs'* (ard.). Les mots de ce genre sont presque tous des emprunts, plus ou moins récents, postérieurs à l'activité de la loi de réduction en wallon des groupes de consonnes posttoniques. Ils ont peu ou point de co-rimants. L'ardennais *mârs* peut rimer avec *fârce*, comme nous le montrerons tantôt.

B) Mais les consonnes posttoniques peuvent être suivies de *e* muet, ce qui crée des finales dites féminines. Il en résulte en français une distinction entre rimes masculines et rimes féminines, dont il faut maintenant parler.

On a critiqué ces dénominations en ceci que « cette distinction se préoccupe de l'orthographe et non du son » (1), qu'elles sont purement conventionnelles.

La vérité est que l'*e*, aujourd'hui muet en wallon, ne s'est amuï que graduellement. Entre le latin *rosa* et le wallon actuel

(1) A.-J. THEYS, *Métrique de Victor Hugo*, Liége, Godenne, 1896, page 38.

rôs', il y a précisément une prononciation intermédiaire *ro-se*, l'*e* représentant un *a* moins distinct et très doux, d'ailleurs atone. La distinction entre rimes masculines et féminines, c'est la différence entre vers ou mots oxytoniques et vers ou mots paroxytons (1). Cette distinction n'est pas conventionnelle ; elle est simplement archaïque. Que le lecteur wallon, pour qui cet *e* est devenu à peu près inexistant, veuille bien faire un effort pour se figurer une époque où les mots *ine dame* se prononçaient en quatre syllabes, *i-ne da-me*, et non en deux syllabes, *in-* | *da-m*. La distinction entre oxytons et paroxytons est-elle encore de mise en nos dialectes ? C'est une question assez compliquée, qui intéresse à la fois l'orthographe et la musique.

Dans notre *Essai sur l'orthographe wallonne*, nous avons examiné la question au double point de vue de la prononciation et de l'écriture. Nous avons constaté la grossièreté d'articulation qui fait subir aux finales anciennes les changements suivants :

1° Réduction des groupes de consonnes posttoniques : *coûse* (course), *boûse* (bourse), *pièt*e (perte), *sôr* (sorte), *gâr-civique* (garde-civique).

2° Changement des consonnes finales douces en finales fortes : *rotche* au lieu de *rodje* (rouge), *lâtche* au lieu de *lâdje* (large), *francèsse* pour *francèse* (française).

3° Abréviation caractéristique de certaines syllabes toniques longues. Le français continue à les prononcer longues, ce qui lui permet de filer délicatement la consonne douce et l'*e* atone qui suivent. Comparez *i botche* et *il bouge*, *rotche* et *rouge*, *Françwèsse* et *Françoise*, *dosse* et *douze*, *orètche* et *orage*, *dope* et *double*. Adieu les demi-teintes des syllabes atones françaises !

Pourquoi donc avons-nous conclu à l'inscription de la consonne douce et de l'*e* muet ? C'est qu'il nous a semblé qu'il fallait prendre le mot là où il se montrait dans toute son intégrité. Or

---

(1) *Oxyton*, se dit des mots dont la dernière syllabe est tonique : enf**an**t, livr**er** ; *paroxyton* des mots dont l'avant-dernière syllabe est tonique : enf**an**ce, livr**è**rent.

les consonnes douces reparaissent devant des voyelles ou d'autres consonnes douces : *doze èfants, on pôve èfant, on pôve ovrî, pôve bièsse, traze èt trasse.* Quant à l'*e* final, il reparaissait aussi dans le féminin pluriel des adjectifs et des participes : *dès bonès pomes, dès cûtès peûres, c'èst totès djins d'adreût.* Il apparaît encore dans les participes féminins, avec insertion d'un *w* ou d'un *y* « euphonique » dont la prononciation n'a du reste rien de discret. A quoi serviraient ce *y* ou ce *w* dans *dorêye, florèye, vindowe, pièrdowe* (ardennais *vindoye, pièrdoye*) s'ils ne jouaient pas le rôle ordinaire de consonnes cimentatrices ? Enfin cet *e* réapparaît en musique, à la fin des vers wallons chantés, dans les mêmes conditions où il forme syllabe en français :

*Lèyîz-me plorer, tote mi vèye èst gâtê-ê-ê-***ye**...
*Elle èst-èvôye èco pus haut qu' lès steû-eû-eû-***les**...
*Ni féz nin tos come Donê-***ye**
avou sès flokèts...

Or tous les adjectifs, tous les participes passés peuvent passer au féminin pluriel en *-ès,* tous les mots jadis paroxytons peuvent passer à la rime et avoir besoin de cet *e* atone qui fait si bien aux temps faibles du rythme musical... Touchant accord de la grammaire et de la musique, du présent et du passé ! Nous avons donc conclu à la conservation de l'*e* muet dans l'écriture, prose ou vers. Les musiciens garderont le droit de lui donner une valeur syllabique à la fin du vers.

Ces deux solutions orthographiques relatives aux consonnes finales et à l'*e* muet suscitent maintenant deux questions :

1° Pourra-t-on faire rimer les finales fortes légitimes avec vos prétendues finales douces, par exemple *doze* avec *nosse, mèsse* avec *francèse, wèsse* (guêpe) avec *wèse* (il ose) ?

Nous répondons oui. Oui, puisque vous rimez pour l'oreille et non pour les yeux. La solution s'impose. Peut-être souhaitons-nous en secret qu'une prononciation un peu moins rustique permette d'établir une réelle distinction entre les finales douces et les fortes ; peut-être même toutes les bouches n'articulent-elles

pas *câve* comme *tchâje* (chauffe), *nombe* ou *ombe* comme *trompe* et *pompe*, *monde* comme *monte* et *andje* comme *plantche*. En attendant, ceux qui ne veulent point raffiner ont le droit de faire rimer *pârtèdje* et *atètche* comme ils feraient sans remords pour *crâhe* et *binâhe*, où l'oreille ne perçoit plus aucune différence, bien que *crâhe* corresponde à l'ardennais *crache* et au français *graisse*, tandis que *binâhe* correspond à l'ardennais *binâje* et au français *bien aise*.

2° Pourra-t-on faire rimer un mot terminé par *e* muet avec un mot qui n'a pas cet *e* ?

D'après ce qui vient d'être dit, l'*e* muet final n'a pas eu la force, en wallon, de protéger l'intégrité de la consonne douce qui précède. Cela revient à dire que le wallon traite les mots à terminaison féminine comme des mots à terminaison masculine. Dès lors, la présence de l'*e* muet dans l'orthographe n'intéresse que l'œil et non l'oreille. Puisqu'il faut rimer pour l'oreille, il est donc légitime d'apparier *sètch* (sec) et *sètche* (tire) ; *pus'* (puits) et *capuce* ; *kinoh* (connaît) et *mohe* (mouche) ; *col* et *scole* ; *pièd'* (il perd) et *ciète* (certe) ; *mèt'* (il met) et *mète* (mettre, qu'il mette, mètre) ou *mètes* (que tu mettes, mètres).

Cette solution ne sera pas du goût de tous les rimeurs. Comme ils ont la superstition de la rime pour l'œil, puisée dans les prosodies françaises, comme ils ne sont retenus d'autre part par aucun respect de l'orthographe, ils préfèrent avoir l'air de rimer richement et figurer les mots suivant leur fantaisie. Ils ajoutent donc des *e* muets pour la symétrie de la rime. Observateurs rigoureux de la succession des rimes masculines et féminines, ils ne se gênent pas pour transformer les rimes *sètch* (sac), *sètch* (sec) et *sètche* (sèche), *sètche* (il tire), suivant les besoins du moment, en deux *sètch* ou en deux *sètche*. C'est très commode, et ce serait de l'hypocrisie si ce n'était presque toujours de l'ignorance. Mais la correction grammaticale, qui tient à l'intégrité même du langage, doit avoir le pas sur une vaine correction prosodique. Il n'est point permis, en d'autres termes, de commettre des fautes d'orthographe pour avoir l'air de rimer

plus richement. Qu'on n'invoque pas ici l'exemple du français dans les impératifs *tien, vien, voi* et quelques autres. Il n'y a point là de licence graphique pour rimer plus richement : il y a là conservation de l'ancienne orthographe. Ces formes *vien*, *tien*, *voi*, *croi* correspondent aux formes latines *veni*, *tene*, *vide*, *crede*, qui n'ont point d'*s*. Les impératifs ne devraient pas avoir d'*s*, à moins que la sifflante n'appartînt au radical. Les poètes français qui ont mis *tien* ou *voi* à la rime, ont donc fait de l'archaïsme, bien inutilement d'ailleurs, mais ils n'ont pas violé l'orthographe.

Mais une autre objection va se produire. Si vous faites rimer *sètch* et *sètche*, ce couple comptera-t-il comme rime masculine ou comme rime féminine ? Cruelle énigme ! Nous demandons sur ce point un peu de crédit. Nous expliquerons bientôt ce qu'il faudrait entendre en wallon par finales féminines et finales masculines, et nous dirons aussi ce que nous pensons de la fameuse règle qui impose l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines. Mais nous sentons bien qu'il nous faut, auparavant, *défendre* les idées que nous venons d'exprimer succinctement.

De l'alternance des rimes masculines et féminines

La seule opposition sérieuse faite au système d'orthographe wallonne que nous avons eu l'honneur de proposer, vint des poètes. Elle fut le résultat d'un malentendu.

Les poètes français, en général, n'aiment pas qu'on bouscule les graphies traditionnelles. Pour en exprimer brièvement la raison par un exemple, ils s'imaginent que *lys* désigne la royale liliacée bien plus somptueusement que *lis*. En vérité, ce n'est pas pour cette raison que des poètes wallons s'insurgèrent. Laissons de côté ceux que le système nouveau troublait dans leur inconscience grammaticale ; les autres virent dans notre rigueur à surveiller la syllabe finale des mots une grande entrave à la facilité de rimer. Jusqu'alors on avait écrit, suivant les besoins de la rime, *armonaque* ou *armonac*, *air* ou *aire*, *saif* ou *saive*, *cial* ou *ciale*, *infer* ou *infère*, *scrîr* ou *scrîre*, *assîr* ou *assîre*, *pâhûl* ou

pâhûle. D'autre part, le système montrait que l'analogie tant préconisée dans cette affaire forçait à écrire *batch* (bac), *sètch* (sec, sac), *gos'* (goût), *tos'* (toux), *mus'* (musc), *tîmûs'* (thym), *nut'* (nuit), toutes graphies qui n'étaient jamais tombées que par accident et sans malice des plumes wallonnes. Désormais, se disaient les poètes, il faudrait se surveiller, et diviser les listes de ces rimes complaisantes qui, jusqu'alors, avaient été masculines et féminines à volonté, oiseaux et souris selon les circonstances.

Peur inutile et pure erreur d'appréciation, mais erreur bien naturelle dont nous devons rechercher la cause.

La cause en est que la prosodie wallonne a été calquée, sans critique, sur la prosodie française. Loin de nous en étonner, nous ne concevons même pas que les choses eussent pu se passer autrement. Notre constatation n'implique donc aucun blâme. Il en résulte néanmoins que les poètes wallons ont emprunté des règles encombrantes et inutiles en même temps que les règles nécessaires et productrices de beauté. De là viennent l'alternance superstitieuse des rimes dites masculines et féminines, la superstition des rimes pour l'œil ; et même le poète Alexandre, de Marche, plus fidèle encore que les autres, faisait compter comme syllabes, à l'intérieur du vers, toutes les syllabes finales atones des mots (1).

Puisque c'est le moment des révisions et des réformes, montrons que nos poètes feront bien d'interpréter ces règles dans un esprit plus large, et que, si les règles d'orthographe leur imposent quelques menues connaissances grammaticales, elles n'entravent nullement leur liberté de poète.

La rime a pour but de donner *à l'oreille* la sensation suprême d'une fin de rythme et de lui procurer le plaisir d'une similitude de sons. Les vers, avons-nous dit, ne sont pas des lignes écrites *symétriquement pour l'œil*, et les fins de vers ne sont point rendues semblables pour chatouiller agréablement les nerfs optiques

---

(1) Dans la pièce de théâtre *Li pèchon d'avri* (Bull. de la SLW., t. 2, 1859).

par une similitude de traits. S'il en était ainsi, on écrirait et on imprimerait la poésie tout autrement qu'on ne le fait : on s'arrangerait de façon à faire coïncider, lettre sous lettre, les fins de vers qui riment ensemble. Mais, la rime étant un son et non un dessin, les règles de la rime doivent être fondées sur l'exigence de l'oreille.

De ces lieux communs, qu'il était nécessaire de rappeler ici en qualité de principes, il résulte que le poète n'a pas à s'effrayer des différences graphiques là où la prononciation des rimes accuse une identité.

En fait, d'ailleurs, le poète français et, à sa suite, le poète wallon, ont admis certaines équivalences entre des finales différentes, par ex. *nez* : *étonnés*, *pris* : *prix*, *printemps* : *attends*, *fond* : *ils font*, *humaine* : *pleine*, *méchants* : *champs* ; mais le français n'ose pas apparier *nez* avec le singulier *étonné*, ni *font* avec *fonds*, ni *champ* avec *méchant*. Le poète wallon, peut-être grâce à une certaine indifférence orthographique, pousse la liberté un peu plus loin : il fera rimer *ôr* et *milôrd*, *pauve* et *alcôve*, *soris* et *noûri*. Mais, bien que le principe l'y autorise, il a une répugnance invincible à faire rimer *rèy* (il rit) avec *florèye* (fleurie), *gos'* (goût) avec *i cosse* (il coûte), *may* (mai) avec *ramaye* (ramée). C'est que le poète français n'accepte pas cette licence. Le poète wallon, s'étant fait une prosodie toute d'imitation, suit la règle, étroite ou non, légitime ou non, aveuglément.

Mais le français a eu ses raisons de distinguer des rimes masculines et féminines et, ces raisons, le wallon ne les a pas. Si nous parvenons à le démontrer, il apparaîtra que la poésie wallonne s'est chargée naïvement d'une chaîne inutile, et il sera permis de l'en dégager.

L'*e* final du français ne s'est amuï que graduellement. Au latin *rosa* a succédé en français un dissyllabe *rose* dont l'*e* représente un *a* moins distinct et très doux. Cet *e*, appelé improprement muet, n'est pas muet, il est seulement atone, et il est des cas, même dans la conversation, où il se prononce bel et bien. Les Français qui doivent prononcer la phrase : *je ne te refuse rien*, n'articulent pas comme la plupart des Belges : *je-ne-te-r'fuss'*

rien, mais bien : *je-n'te-r'fuse-rien*. De même, ils ne diront pas : *la rôs'-roug'*, *la rô-sroug'*, mais *la rô-se-roug'*. Si bref, si discret que soit cet *e*, il existe néanmoins. La poésie française, qui affecte, je le veux bien, une prononciation un peu archaïque, conserve avec raison cet *e* ; elle le compte dans la mesure du vers. En dépit des critiques de M. de Gourmont, le jour où l'on cessera de le compter, la poésie française parlera le langage des matelots de Yan Nibor, et le français aura vécu comme langue latine. L'*e* prétendûment muet est la plus admirable chose de la langue française.

En est-il de même en wallon ? Le wallon peut-il encore compter cet *e* dans la mesure du vers ? Ah ! s'il y avait une tradition écrite, si une langue littéraire en avait tenu compte jusqu'ici chez nous, je n'hésiterais pas à lutter pour sa conservation. Mais c'est le contraire qui est vrai. Notre prononciation plus germanique a laissé depuis longtemps se perdre ces syllabes atones si précieuses au point de vue de l'harmonie, et, si l'orthographe peut désirer d'inscrire encore cet *e* par respect de l'analogie, la prosodie n'a plus le droit de lui donner une vitalité que le langage oral a si brutalement abolie. Donc, nul espoir de raviver cet *e* à l'intérieur du vers !

Dès lors, pourquoi s'astreindre à donner à cet *e*, dans la fin du vers, une importance qu'il n'a pas à l'intérieur ? Pourquoi diviser les rimes wallonnes en masculines et féminines ? Inscrivez l'*e*, puisque vous voulez une orthographe analogique, mais n'en faites pas un principe de classement des rimes !

Ces idées, que nous exprimions en 1912 dans la première version de ce travail imprimée par la *Revue wallonne*, que nous avons propagées dans des leçons au cours créé à Liège pour les jeunes auteurs wallons, nous les jugeons encore aujourd'hui aussi logiques et aussi bienfaisantes que jadis ; et assez importantes, ajouterons-nous, pour en réclamer la priorité.

Il ne peut plus y avoir, disions-nous, que deux sortes de rimes en wallon :

1° celles qui, *pour l'ouïe*, sont terminées par une consonne, comme *rôse*, *loûrd*, *mwért*, *mwète*, *beûre*, *pomes* ;

2° celles qui sont, toujours par rapport à l'*ouïe*, terminées par une voyelle, comme *papî*, *cori*, *crama*, *solo*, *nid*, *cabas*, *houlot*, *plorer*, *dreût*, *meûs*, *volèts*, *i volèt*, *banc*, *matin*, *coron*.

Nous dénommons les premières *rimes consonantiques*, les secondes *rimes vocaliques*. Voilà quel doit être le vrai classement à l'usage du poète wallon. Celui-ci n'a plus à se préoccuper, pour bien rimer, des différences multiples de l'écriture : il n'a qu'à écouter s'il entend une consonne ou une voyelle à la fin, à savoir ce que c'est qu'une voyelle et une consonne.

L'*e* final n'est donc plus qu'un ornement graphique, dont la présence ou l'absence ne doit pas inquiéter le rimeur. Celui-ci peut apparier hardiment *vèy* (voir) et *vèye* (ville), *mås'* (mars) et *crâsse* (grasse), *tchås'* (chaux) et *tchâsse* (chausse), *dèwe* (douve) et *rèw* (ruisseau), *rèy* (rit) et *Marèye* (Marie), *finih'* (finit) et *djèmihe* (qu'il gémisse), *sirôp'* et *prôpe*, *årmonac'* et *rinake* (renacle). Cette liberté ne peut subir de restriction que dans la poésie chantée, là où une note vient raviver l'*e* final.

La poésie française ne pourrait pas nous suivre sur ce terrain, parce qu'il reste trop de cas où l'*e* exerce encore une influence appréciable. L'*i* de *fleuri* a un son plus net et plus arrêté, il est est comme coupé court ; l'*i* de *fleuri-e* a un son plus allongé, imprégné, ouaté par la résonnance de l'*e* atone. Catulle Mendès s'est amusé un jour à fabriquer une pièce où il accouple une rime masculine à une rime féminine de même son ; il ne donne pas les rimes comme identiques : il appelle la forme féminine un écho *bémolisé* de la forme masculine. Plus tard, Verlaine a deux ou trois fois rimé de la même façon. Mais, en français aussi, il y a des rimes qui n'ont plus de féminin que le nom : *chantaient* n'a absolument pas plus de morbidesse dans sa prononciation que *chantait* ; *voie* est l'homonyme exact de *voix*, *voire* de *voir* ; *ver*, *vers*, *verre* ne diffèrent pas davantage, et les prosodistes les plus récents en conviennent. Nous, qui n'avons point de tradition remontant au moyen âge, qui n'avons pas à distinguer les cas difficiles, ayons le courage de secouer ces lisières qui entravent encore avec quelque raison la prosodie française.

Reste la question d'alternance des rimes masculines et féminines. Règle sacro-sainte ! Ceux qui s'y plient seraient bien empêchés de dire pourquoi !

En France, cette alternance fut d'abord un jeu de rimes pratiqué par les prédécesseurs de la Pléiade. Marot ne connaît pas encore cette obligation ; mais deux de ses disciples, Charles Fontaine et Jean Bouchet, le fameux rhétoriqueur, se l'étaient imposée, sans doute au même titre que maints autres jeux de rimes chers à cette époque. Ronsard ne s'y soumet pas encore dans ses premières œuvres. Du Bellay, dans la *Deffense et illustration de la langue française*, approuve l'alternance, mais il ne veut pas qu'on en fasse une obligation, une *religion*, comme il dit. Le reste de la Pléiade, sauf Jodelle, adopta la règle. Par la suite, cependant, il y eut souvent des protestations. En plein XVIIe s., Richelet s'élève contre ce système, et Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie*, déclare le vers héroïque *ennuyeux*, c'est-à-dire monotone, à cause de cette alternance. Il se trompait sans doute sur la cause : la monotonie provenait de l'habitude de couler toute idée dans le moule du distique ou du quatrain ; mais le désir de terminer la pensée avec la rime, avec le système des quatre vers alternés, y était bien pour quelque chose. Depuis l'avènement du romantisme, maints poètes se sont affranchis. V. Hugo, moins novateur qu'on ne croit, évolue à l'aise en portant les entraves ; mais les Parnassiens et les Symbolistes ont souvent taquiné la règle en composant des pièces de tous vers masculins ou de tous vers féminins, ou même, comme Catulle Mendès, en faisant rimer un vers masculin avec un vers féminin de même consonance (*pré* : *vesprée*, *luth* : *flûte*). Je ne compte pas le cas des librettistes, qui ne se sont jamais beaucoup embarrassés de l'alternance.

On comprend qu'en ancien-français, quand l'*e* final avait conservé une partie de sa sonorité, les vers à finale atone fussent recherchés et entremêlés aux autres. La syllabe atone, prononcée avec soin, avec délicatesse, ajoute à la tonique précédente un son mourant, en demi-teinte, qui est une des choses les plus charmantes de la langue française. La musique sait user avec

art de ces finales atones pour produire des cadences douces à la fin des membres de phrase rythmiques. Aujourd'hui même, en français, le charme des fins de vers féminines et en général des mots paroxytons n'est point perdu. Il suffit de lire, par exemple, ces vers de Verlaine :

> Ecoutez la chanson bien douce,
> Qui ne pleure que pour vous plaire ;
> Elle est discrète, elle est légère :
> Un frisson d'eau sur de la mousse.

Seulement, pour satisfaire à la loi d'harmonie, il suffirait de recommander l'alternance aux poètes sans en faire une obligation, comme un moyen pour obtenir certains effets. Si elle est imposée, on l'applique machinalement sans la comprendre : c'est se donner beaucoup de peine pour aboutir à la monotonie ou à un contre-sens d'harmonie.

Que ferons-nous donc en wallon ? Hélas ! en wallon, ce sont souvent les mots à ancienne terminaison féminine qui sont les plus durs ! Ils n'ont pas conservé l'*e* atone qui permettait de filer à loisir les consonnes précédentes ; celles-ci, mises à nu, sont devenues dures au lieu de douces. Comparez *aik* et *aigle*, *rék* et *règle*, *visètch* et *visage*, *antch* et *ange*, *omp* et *ombre*, *marp* et *marbre*, *rotch* et *rouge*, *fat* et *fade*, *mont* et *monde*, *trass* et *treize*, *rôss* et *rose* : nos formes wallonnes ont pris la dureté des finales germaniques. Il nous répugne de les écrire ainsi et nous leur avons conservé l'*e* final et la consonne douce, espérant corriger cette grossièreté de la prononciation populaire ; mais dans la poésie, si les consonnes finales peuvent encore être prononcées avec plus de délicatesse, il est impossible de raviver l'*e* final, sauf dans le cas où la musique l'exige. La distinction entre rimes masculines et rimes féminines est devenue un leurre en wallon. Nos rimes vocaliques correspondent bien aux anciennes rimes masculines ; mais nos rimes consonnantiques embrassent à la fois les mots du type *loûrd* et ceux du type *loûde* ; elle ne correspondent que pour moitié aux rimes féminines françaises. De plus, pour jus-

tifier l'alternance de nos rimes vocaliques et consonantiques, il faudrait au moins démontrer que les unes sont plus rudes, plus fortes, plus mâles — masculines —, les autres plus douces, plus veloutées, — féminines. La preuve nous semble impossible à fournir. Ayons donc le courage de conclure que le wallon n'a aucune raison d'établir en règle au profit de la cadence finale l'alternance des rimes vocaliques et des rimes consonantiques (1).

Il y a peut-être des lois plus délicates à observer, qu'il serait d'ailleurs difficile de concrétiser en règles. Elles concerneraient une certaine adéquation entre la rime et l'idée.

Quand Banville dit que la rime est « tout le vers », cette exagération ne vise pas tant le mécanisme que la pensée. Deux vers rimant ensemble sont pour lui deux mots, deux longs mots dont la rythmique interne lui importe assez peu, mais qui flamboient et font ressortir la pensée par la similitude d'une sonorité finale. C'est une demi-vérité, qui a le tort de ranger toute expression poétique d'une idée dans la catégorie des proverbes assonancés. Il y a sans doute d'autres moules ! A nos yeux, la rime est un élément *compensatoire* d'autres éléments qui peuvent manquer ou s'atténuer. Elle peut, suivant les cas, être riche ou pauvre, tapageuse ou discrète, imposante ou modeste, réduite à l'assonance ou manquer tout-à-fait. Dans quelles conditions revêt-elle ces aspects divers ? C'est une question de psychologie plutôt que de technique. Nous nous bornerons à quelques observations générales.

---

(1) Dans une curieuse préface mise en tête des *Miettes wallonnes* (1893) de l'*Union des auteurs*, le député Célestin DEMBLON faisait bon marché de la rime riche, mais il n'admettait pas « qu'une rime féminine puisse rimer avec une masculine ni une singulière avec une plurielle ». C'est juste le contraire de ce que la saine logique exige. La rime riche a son prix, comme similitude plus grande de son ; la distinction entre mots en *e* et mots sans *e*, entre singulier et pluriel, n'a pas de valeur pour l'ouïe. Il est amusant de voir en note le Comité de l'*Union des auteurs* s'excuser d'avoir enfreint quelquefois la règle superstitieuse de DEMBLON.

Il y a des morceaux d'orchestration puissante où la rime peut être forte, sonore, éclatante, inattendue aussi, et par là d'autant plus marquante. Il y en a d'autres où elle doit être discrète et passer comme un souffle sans attirer sur elle l'attention ; elle peut encore être une rime riche, mais elle ne doit avoir ni l'éclat, ni la sonorité, ni l'étrangeté. Il y a des sujets où le poète serait mal venu à faire admirer sa virtuosité. Comment voulez-vous qu'on sympathise avec la douleur du poète, si, dans le même temps, il nous paraît visible qu'il s'est évertué à décrocher une belle rime ? Ainsi, nous admettons que le poète n'oublie pas les secrets du métier de rimeur dans les poèmes qui expriment des sentiments mâles, l'énergie, l'admiration, l'enthousiasme, l'orgueil, la joie, l'exubérance de vie, l'espérance, le désespoir, la colère, et la haine ; mais il ne nous paraîtra sincère qu'à condition de s'oublier un peu dans les poèmes de douleur, de mélancolie, de tristesse, de résignation, de songerie. Deux exemples :

I. Monter, c'est s'immoler. Toute cîme est sévère.
L'Olympe lentement se transforme en Calvaire ;
Partout le martyre est écrit ;
Une immense croix gît dans notre nuit profonde ;
Et nous voyons saigner aux quatre coins du monde
Les quatre clous de Jésus-Christ.

V. HUGO, *Contemplations.*

II. L'humble enfant que Dieu m'a ravie
Rien qu'en aimant savait m'aider ;
C'était le bonheur de ma vie
De voir ses yeux me regarder.

Ibid., *Pauca meae.*

On trouvera dans Verlaine, ce poète de l'Impair et des ténuités, des rimes à sons étouffés, qu'on ne désire pas plus bruyantes. V. Hugo, ce géant de la poésie vigoureuse, a des rimes éclatantes, colorées et inattendues, sauf dans les cas où, comme ci-dessus, l'intimité du sentiment le ramène à la simplicité de l'idée et de l'expression.

La rime supplée, disions-nous, à la déficience des autres moyens. Ainsi, dans les poèmes en périodes libres, sans strophes, la rime doit être bien marquée. Plus on désarticule le vers, plus on use de l'enjambement, plus aussi la rime doit marteler les fins de vers.

Il s'en faut cependant, comme on l'a trop dit, que la rime doive être le mot-type de la phrase et la génératrice du vers. L'éclat, la sonorité qu'on lui demande est affaire d'harmonie et non de logique. Sinon, la versification reviendrait à poser d'abord les rimes, à travailler en somme sur des bouts rimés. C'est bien le plus honteux des systèmes. Dans le travail honnête de la composition, c'est le sens, le développement naturel de la pensée qui amène la première rime : la seconde, il est vrai, est imposée par la première et non plus par le sens. C'est un mal inhérent au système. Il faut que le poète ait l'habileté de faire paraître la rime jumelle aussi spontanée que la première. Plutôt que de versifier en chevilles et d'avoir l'air de se laisser contraindre par la nécessité, il fera mieux de renoncer à sa première rime et de modifier toute l'expression.

Il y a d'autres observations générales à faire, et plus radicales encore, pour rendre à la rime sa vraie fonction et délivrer le poète de règles injustifiées, simples survivances d'une époque où la disette d'idées était compensée par une multiplicité de jeux de rimes.

La rime est un rappel de son. Théoriquement, ce rappel de son pourrait se manifester à chaque mesure, faisant l'office du temps fort musical ou le fortifiant, ou de deux en deux mesures, ou de trois en trois, ou à de plus longs intervalles. La rime vient à la fin d'un membre rythmique, mais on pourrait la concevoir placée au commencement ou au milieu, comme l'allitération dans les proverbes (*à* **c***or et à* **c***ri*, *ni* **p***eu ni* **p***rou* ; *prèmî vint prèmî prind* (ard.) ; *qu'i pète qu'i hèye* ; *pitits èfants p'tite sogne* ; *djônes dints djônes parints*). En réalité, les vers populaires ont souvent la rime intérieure, aux deux hémistiches ; on pourrait les disposer sur deux lignes au lieu d'une. D'autre part, on pourrait composer des vers de six syllabes dont les vers pairs seulement rimeraient

entre eux. En quoi ce système différerait-il de celui de l'alexandrin ? Uniquement par l'artifice de la disposition, qui est un simple artifice d'écriture.

L'habitude d'aligner les vers suivant la rime a trompé les poètes et les théoriciens. Sully-Prudhomme, par exemple, dit que « l'oreille ne désire pas deux ou trois *césures* dans un *vers* » ; cela signifie que l'oreille ne désire pas deux ou trois *mesures* avant d'arriver à une *rime*. Mais c'est entremêler la question de la *rime* avec celle de la *mesure* ; c'est être fasciné par l'habitude d'écrire la phrase sur une seule ligne jusqu'à ce que la rime arrive. La question est mal posée : un vers ne se divise pas en deux ou trois ou quatre mesures ou davantage, mais deux ou un plus grand nombre de mesures sont dites former un vers quand la rime arrive. Le vers de neuf syllabes, par exemple, a deux césures, donc trois mesures : cela signifie simplement qu'il y a trois fois moins de rimes que dans une suite de vers de trois syllabes ; rien de plus. Dans une suite de mesures rythmiques, la rime est plus rare ou plus fréquente ; on ne peut pas même dire qu'elle apparaît à intervalles égaux, puisque le contraire se manifeste dans les strophes à vers inégaux.

Ces observations ont pour but d'atténuer le sentiment de la sacro-sainteté de la rime. Elle n'est pas tout le vers ; elle n'est pas en rapport intime avec le rythme ; elle est un perfectionnement de l'humble assonance ; elle peut aller de l'assonance au calembour ; elle peut être espacée ou manquer tout à fait. Voilà des constatations dont le poète wallon doit faire son profit. Veut-il maintenant des conseils, nous n'osons dire des règles ? Il y a tant de conseils et surtout de règles dans les prosodies françaises qu'il ne sera pas inutile non plus de les passer au crible de la critique avec les arguments qui les accompagnent.

Le poète wallon est en présence de trois systèmes, et il a le droit de choisir.

Le premier est celui de la rime riche, ultra-riche, de la rime-escarboucle de Banville. D'après le fameux chapitre III de son traité, le vers n'est qu'un mot ; tout au moins il n'y a qu'un mot

qui compte dans le vers, celui de la fin ; les autres en sont les serviteurs très humbles. Le mot de la rime est le support de l'idée, des images. Il faut qu'il brille, qu'il étincelle. Seul il est le but de l'effort poétique, et le reste vient comme il peut... Cette exagération qui subordonne le rythme et l'idée elle-même à la rime, a eu son contre-coup dans le vers-librisme.

Voici le second système. Les théoriciens du vers libre et les poètes (j'entends les bons poètes et non les tricheurs du vers-librisme) subordonnent la rime à tout le reste. Le rythme se modèle sur l'idée, qui lui donne ainsi des formes infiniment variées. La rime vient modestement se caser à la fin, sans fracas et sans luxe. Elle n'est plus la maîtresse du palais enchanté ; il faudrait plutôt comparer les rimes des vers libres à des servantes disséminées çà et là, êtres immobiles qui feraient corps avec le reste de la décoration, et dont l'une pourrait être absente ou plus modestement vêtue sans qu'on s'en aperçût.

Entre ces deux extrêmes se place un troisième système, dont les théoriciens foisonnent. Le plus complet me paraît être Louis Quicherat, dans son copieux *Traité de Versification française* (2e édition, Hachette, 1850), si respectueux de la tradition et se refusant d'ailleurs à toute idée.

En présence de ces trois systèmes qui le sollicitent en sens inverse, que fera le poète wallon ? S'il n'entend rien aux systèmes et ne veut que des préceptes, qu'il fasse ce qu'il voudra : son esclavage ne tire pas à conséquence. S'il a des connaissances littéraires et le désir de ne s'engager dans une voie qu'à bon escient, on peut lui parler raison. Nous lui dirons que chaque système a ses avantages et ses inconvénients, ses esclavages et ses écueils. Il faut d'ailleurs à chaque sujet des qualités de rythme et de rime appropriées. Laissez-vous un peu généreusement inspirer par le sujet. Ne vous emprisonnez pas pour toute votre vie dans le vers-librisme ou dans la sagesse classique ou dans la fantaisie funambulesque et la joaillerie parnassienne. Sachez votre métier, les ressources de votre art, et ne prenez conseil que de votre pensée. Quant à la grosse difficulté de la

rime, le plus sage est certainement d'être sévère pour soi-même. Pas de fétichisme, mais pas de négligence !

On peut dire avec L. Quicherat que « le soin donné à la rime profite à l'expression et même à la pensée » (p. 48), si l'on entend par là que la recherche d'un mot dont on exige certaines qualités force l'auteur à mieux analyser sa pensée, rend cette pensée moins superficielle, lui donne une expression plus originale. Il ne s'agit pas évidemment ici de ce travail de rimeur qui sacrifie toute la précision de l'idée à la dernière syllabe, mais du travail de l'artiste qui prétend élever tout l'ouvrage à la fois, l'expression, le rythme, l'harmonie et la rime, au même degré de perfection, et qui rejettera sans pitié le plus beau mot final s'il ne joint pas la parfaite justesse d'idée à la parfaite harmonie.

On dit aux poètes, pour atténuer la rigueur de cette loi, que la facilité de trouver la rime s'acquiert par l'habitude (Quicherat, p. 48), que le vrai poète pense en vers et que la difficulté de la rime n'existe pas (Banville). Qu'y a-t-il de vrai ? Ce qui s'acquiert semble-t-il, c'est la facilité rythmique. On prend l'habitude de cadencer sa parole, comme un maître d'armes prend l'habitude de fléchir et de redresser les jambes en marchant ainsi qu'à la salle d'armes, comme un matelot continue à rythmer sur la terre ferme son mouvement de marche en concordance avec le tangage et le roulis du navire. Mais cette facilité rythmique s'étend-elle à la rime ? Avouons que ce phénomène arrive et qu'il faut s'en défier. Oui, l'habitude de rimer fait connaître les ressources en rimes de la langue, et le maniement du dictionnaire des rimes met sous les yeux tous les casiers grands et petits des désinences. On s'habitue ainsi à certains accouplements de mots, *homme* : *en somme*, *ombre* : *sombre*, *gloire* : *victoire*, dont le retour prévu, périodique, devient un tic déplorable. On peut assimiler pareille facilité à une déformation professionnelle. Elle fait créer de mauvais vers et des chevilles de douze pieds. Elle insinue des figurants et des mannequins dans le chœur des vierges. L'art ne gagne rien à cette facilité.

Qu'on trouve donc la rime facilement ou non, c'est une affaire

accessoire. L'imagination y joue un grand rôle, la mémoire aussi. La facilité d'imaginer la rime jumelle tenait de la prestidigitation chez Banville ; mais ses idées, amenées par la rime, ne sont plus que des odalisques, des esclaves. On paie cher l'amour exclusif de la rime riche !

Dans son *Testament poétique*, Sully-Prudhomme formule ainsi les objections des adversaires de la rime riche (p.-47-48) : « Sans doute les consonnances plaisent à tous, mais beaucoup se satisfont de rimes médiocres, même de simples assonances. Le besoin de la rime plus que suffisante est un besoin factice et risque de dépraver le goût ; il recèle un penchant misérable au calembour et il y conduit ». Il n'y a rien à répondre à ces appréciations. Tout ce que l'on peut dire comme correctif, ce sera de mettre le rimeur en garde contre le penchant à se contenter trop facilement. Il serait sage, à notre avis, de condenser les opinions en apparence opposées en quelques principes, dont les limites soient assez bien indiquées pour qu'on ne puisse pas en abuser.

Ces principes ne seront que le résumé et parfois la répétition de ce qui précède ; mais il n'est pas toujours inutile de frapper deux fois sur la tête du même clou.

La rime riche est belle. Elle n'est pas de tous les styles, ni de tous les sujets, ni même de tous les vers. Il va de soi qu'un petit poème, comme le sonnet, qui n'a point d'autre but que d'être un bijou d'art exquis, médaillon, camée, figurine, qui s'adresse à l'imagination et au sentiment, doit, en raison de ses proportions et de son but, remplir pleinement toutes les conditions du beau pour ce qui concerne la rime comme pour le reste. Que la rime y retentisse avec éclat, qu'elle y apparaisse sonore, fringante, inattendue, qu'elle y brille en reine et maîtresse, rien à dire ; mais des œuvres de longue haleine, des œuvres où l'idée, philosophique, ou scientifique, ou didactique, doit primer tout, ne peuvent recevoir à chaque vers l'empreinte en haut relief de la rime riche. Pour un petit tableau de chevalet, il faut plus de fini dans le détail que pour la grande peinture décorative.

L'écueil est de subordonner le sens à la rime. Il ne faut certes

pas éviter la rime riche ; mais il ne faut jamais rien sacrifier de l'intégrité de la pensée à l'éclat de la rime. Le vrai poète sait qu'il y a d'autres beautés, plus intimes et plus admirables. J'ai connu des poètes wallons qui s'étaient fabriqué des recueils de rimes ; chose excellente en soi, dont nous reparlerons ; mais j'ai remarqué aussi que bientôt c'était ce recueil qui imprimait la direction à leurs pensées ; et quand, auditeur préalable, il m'arrivait d'accuser les déviations d'idées révélées par quelque illogisme, ils manifestaient une répugnance invincible à sacrifier leurs riches rimes à la logique. Pareil état d'esprit est une dépravation. Ce n'est plus être poète que de procéder ainsi ; c'est être un rimeur, un fabricant qui s'est imposé à soi-même des bouts-rimés à compléter.

Enfin la rime doit être d'autant plus marquée que le vers est plus désarticulé. C'est pourquoi l'école romantique, déplaçant la césure et acceptant l'enjambement, a dû créer comme correctif la richesse de la rime. La rime est en raison inverse des autres moyens rythmiques.

Passons des principes généraux, applicables à la fois à diverses langues, à des règles plus spéciales, plus terre à terre, qui concernent principalement le wallon.

Qualités de la rime

Il y a des règles d'ordre phonétique et des règles d'ordre intellectuel.

1. La rime peut être rare, inattendue, variée, riche ou simplement suffisante.

La richesse de la rime doit être en raison directe du nombre de mots disponibles. Comme il y a un nombre immense de verbes en *-er* et autant de participes en *-ant* qu'il y a de verbes dans les quatre ou cinq conjugaisons reconnues, il est bon de rechercher en ce cas la similitude de la consonne d'appui. On peut donc dire, en général, que la rime doit être d'autant plus rigoureuse que les mots de même terminaison sont plus abondants et que le poète a plus de choix.

Les poètes ne réfléchissent guère à la phonétique et, dans la richesse de la rime, ils ne reconnaissent pas de degrés. Il y a des degrés cependant. Les consonnes d'appui, sans être absolument identiques, peuvent avoir entre elles des similitudes qui constituent de très bonnes rimes. Celui qui ne reconnaît pas de parenté entre *d* et *t*, *j* et *ch*, *b* et *p*, *s* et *z*, *f* et *v*, c'est-à-dire entre les consonnes fortes et les douces de même articulation, ignore un important secret de l'art de bien rimer. Donc la rime *fin* : *vin* est plus riche que la rime *fin* : *rin* ou *fin* : *strin* ; la rime *bon* : *pont* est plus riche que *bon* : *ton*, en raison de l'affinité plus grande entre *f* et *v*, qui sont des labiodentales, entre *b* et *p*, qui sont des labiales.

2. La rime doit être inattendue et variée au point de vue du sens. Donc on ne fait pas rimer un mot avec lui-même, ni avec un mot de même racine (*apwète* : *èpwète*, *cori* : *racori*), ni un substantif avec son verbe de même racine (*i tape* : *one bèle tape*). Ces sortes de rimes paraissent pauvres, quoique très riches au point de vue de l'acoustique ; elles donnent l'impression d'une banale répétition de mots et font croire que le poète a été impuissant à trouver mieux.

Pourtant des mots de même racine, ou même identiques ne nous inspirent pas cette sensation de similitude trop facile s'ils se classent dans des catégories grammaticales ou sémantiques toutes différentes :

Dji m'è va 'qu'a doze eûres : *mètez bin tot a pont* ;
Vûdez d' l'ôle o quinquèt. — Madame, i-gn-a pus pont.

L'esprit ne reconnaît plus les termes *a pont* et *pus pont* comme formés tous deux avec le substantif *pont* (point).

De même, les particules qui se lient à d'autres mots, comme *ci* et *la*, les pronoms personnels enclitiques placés après le verbe, perdent assez leur individualité pour ne pas donner l'impression d'une répétition du même mot, p. ex. *voci* : *ci marmot-ci* ; *avår-la* : *vo-le-ri-la* ; *veûs-se* : *deûs-se* ; *vinrè-dje* : *årè-dje*. Encore convient-il de ne pas en faire une habitude.

On condamne les analogies grammaticales trop visibles. Les apprentis ont coutume d'apparier un substantif à un substantif, un adjectif à un adjectif, un infinitif à un autre infinitif: ces géminations de rimes faciles ne procurent plus le plaisir de l'imprévu. Il en est de même des synonymes et des contraires, p. ex. *gloire* : *victoire*, *bonheur* : *malheur*, *douleur* : *malheur*. Là aussi l'esprit reconnaît vite le procédé enfantin.

Cette monotonie des rimes fut en grande partie la conséquence de l'ancien système de prosodie française. Quand on s'astreignait à toujours terminer la pensée avec le vers, l'esprit prévoyait trop facilement des fins de vers stéréotypées. Surtout dans la composition en vers suivis, à rimes plates, la phrase de longueur moyenne empruntait le cadre du distique, la première rime provoquait la seconde sans grand frais d'ingéniosité, mais aussi sans procurer le plaisir de l'inattendu. Le déplacement des césures et l'enjambement ont exercé une heureuse influence sur la variété de la rime.

Disposition des rimes

La façon la plus simple d'agencer les rimes consiste à coupler des vers de même rime deux par deux. Les rimes alors, se suivent sans se mêler. On appelle cette disposition *rimes plates* ou *suivies*. Comme c'est l'état le plus ordinaire quand il n'y a point de division en strophes, inutile d'en donner des exemples. La règle française d'alternance des rimes masculines et féminines n'a aucune raison d'être en wallon.

On peut aussi entrecroiser les rimes. Il y aura deux modes de croisement possibles. Dans une unité de quatre vers, le vers 1 peut rimer avec le vers 3 et le vers 2 avec le vers 4; ou bien le vers 1 peut rimer avec 4, enserrant ainsi les vers 2 et 3 qui riment ensemble. Il est avantageux, en vue des explications futures, de désigner ces diverses dispositions par des lettres : *abab*, *abba*. Les métriciens appellent les deux premiers modes *rimes croisées* et le dernier *rimes embrassées*.

Il y a des pièces où ces trois dispositions sont mélangée en toute liberté, comme dans les fables de La Fontaine et dans toutes les fables wallonnes imitées du grand fabuliste. Ces pièces sont dites en *rimes mêlées*. Il peut même arriver, par la fantaisie du poète, que l'on rencontre plus de deux vers sur la même rime. Alors, rarement, les trois vers se suivent (*aaab...*, *abbbc...*) ; d'ordinaire la disposition affecte les formes *ababa*, *abaab*, *aabab*, *abbaa*. Ces rimes sont dites *rimes tiercées*. Il existe une disposition régulière de cette nature appelée *terza rima* qui a fait fortune et a servi à créer des pièces entières : on partage la pièce en tercets, les rimes y sont croisées suivant les formules *aba bcb cdc...* C'est comme un engrènement : chaque tercet contient au centre une rime nouvelle qui se mariera aux vers 1 et 3 du tercet suivant.

Enfin la même rime peut revenir plus de trois fois dans les alternances d'une strophe. Le détail des divers agencements possibles trouvera mieux sa place dans le chapitre consacré aux nombreux types de strophe. On y saisira au vif des exemples et, sans longues explications, une variété de combinaisons vraiment infinie.

C'est une règle bonne à observer de ne pas introduire deux nouvelles rimes différentes avant d'avoir ramené la jumelle de la première. Ainsi la disposition *abca bcd...* n'est guère admissible. Et la raison en est bien simple : l'ouïe, à moins d'avoir subi un entraînement exceptionnel, n'est plus assez frappée par les consonances pour y retrouver le plaisir particulier d'un retour de son. Le jeu des alternances n'est plus assez simple. Pareille licence ne peut se concevoir que quand les vers sont très courts, ou dans les vers libres, là où l'auteur, par système, ne promet pas le retour mathématique de la rime.

Le dictionnaire des rimes

Pour aider sa mémoire et son imagination dans la recherche de la rime, pour savoir avec exactitude ce que telle consonnance offre de ressources, le poète dispose d'un instrument dont on a dit beaucoup de mal, le dictionnaire des rimes.

Certains poètes affirment ne pas en sentir le besoin ; d'autres déclarent qu'ils ne s'en servent jamais. C'est un serviteur qui a mauvaise réputation. Le théoricien fera donc bien de dire aussi son opinion sur ce point.

Il est très légitime qu'un poète ait sous la main un dictionnaire de rimes. Mais, pour rendre de réels services, un répertoire de ce genre doit ranger les mots en tenant compte des besoins et des désirs des écrivains. Voici les principes que nous avions établis en 1912 pour la création d'un dictionnaire de rimes wallonnes mieux agencé que les œuvres similaires françaises.

D'abord on ne doit pas y noter les mots suivant des graphies fantaisistes ou indigentes. Comme les mots figurent là sans traduction, sans définition, s'ils sont mal écrits ou trop phonétiquement (*vin, tin, ban, lon, mète*), on ne les reconnaîtra souvent pas. Le wallon fera bien d'adjoindre à chaque terme un mot de traduction comme certificat d'identité. Supposons maintenant que les termes soient inscrits dans une orthographe analogique et rationnelle, il ne faut pourtant pas qu'ils soient rangés suivant les variations graphiques : ils doivent être casés suivant la finale perçue à l'audition. En ce cas, l'importance de l'orthographe diminuerait, et tel qui écrit les mots autrement que nous pourrait encore réaliser un bon dictionnaire de rimes.

A l'usage des amateurs de rimes riches, il faudrait que les mots de même rime ayant la même consonne d'appui fussent rangés en un groupe l'un à côté de l'autre. C'est ce qui existe dans le *Dictionnaire des rimes* de Joseph Willem. Ainsi, à l'article *-ace* et *-asse*, il y a un groupe *-l-asse* qui contient *balas'* (écrit *balasse*, français ballast), *classe*, *coulasse*, *flasse*, *glace*, *moflasse*, *palas'* (écrit *palasse*, de l'allemand *pallasch*, sabre de cavalerie) et *pilasse*. Le rimeur consulte d'abord ce groupe et, si rien ne lui convient de ce groupe, il se rabat sur les autres groupes en *-asse* qui précèdent et qui suivent. Il serait bon aussi de rapprocher les groupes dont la consonne d'appui présente une certaine parenté, d'après ce que nous disions ci-dessus, en mettant par exemple les infinitifs en *-ber* à côté de *-per*, — *-ver* à côté de *-fer*, — *-der* à côté

de *-ter*, — *-ger* à côté de *-cher*, *-djer*, *-tcher*, — *-guer* à côté de *-ker*, — *-gner* à côté de *-ner*, et ainsi de suite. Il y a là un simple classement de consonnes à adopter une fois pour toutes.

Il paraît aussi conforme aux principes précédents de ne pas tenir compte de l'*e* muet dans le classement de ces rimes. Mais il y a moyen de disposer les listes de façon à donner satisfaction aux puristes qui voudraient respecter l'ancienne distinction française en rimes masculines et rimes féminines : ce serait de mettre, par exemple, tous les mots en *-os'* et en *-osse* ensemble, mais en les distinguant par des caractères d'impression différents, ou en créant deux colonnes, très rapprochées, une pour *-osse*, l'autre pour *-os'*. Willem a résolu le problème autrement : il donne l'*e* muet à *gos'*, *ådios'*, *mèrinos'*, *rinocéros'*, *tos'*, de sorte que le chercheur trouve tout de même les mots qu'il désire réunis dans le même chapitre.

Un mot encore. Il faut n'avoir jamais manipulé un dictionnaire de rimes pour ne pas savoir combien les renvois multiples à d'autres catégories sont irritants. Certes, il serait fastidieux de mettre tous les temps et toutes les personnes des verbes dans le dictionnaire, mais on pourrait déjà pallier les désagréments du renvoi, en ce cas-ci inévitable, en citant exactement la page ou la colonne où l'on trouvera la liste désirée. Dans d'autres cas, qui sont les plus intéressants, parce qu'il s'agit de groupes contenant peu de mots, on éviterait le renvoi en se donnant la peine de citer à nouveau les quelques mots utiles de l'autre groupe. Ainsi, après la liste *-ous* — *oux*, un dictionnaire me renvoie de trois côtés : « voyez « quelques temps » des verbes en *-oudre* et le pluriel des noms en *-out* et *-oup* ». Autrement dit, on m'invite à tout bout de champ à faire mon dictionnaire de rimes moi-même. Et remarquez de plus que les mots omis ou cités vaguement sous la formule « quelques temps des verbes en *-oudre* », sont précisément des mots d'autres catégories grammaticales, qu'il serait précieux d'avoir sous les yeux, parce qu'ils fournissent des rimes plus neuves et plus inattendues. Ces additions ne seraient d'ailleurs pas considérables. Dans un dictionnaire de rimes bien fait, non

seulement on n'a nul besoin de renvoyer de la liste *-in* à la liste *-ain* ou à *-ein*, ni de *-ourg* à *-our*, ni de *-oy* à *-oi*, ni de *-pel* à *-el*, parce que les mots seront rangés d'après les sons finaux et non d'après les lettres, parce que les classes de rimes seront ordonnées d'après la voyelle tonique finale, la succession de ces classes réglée d'après l'ordre alphabétique des consonnes posttoniques, et l'ordre des mots dans chaque classe réglé d'après un ordre phonétique préétabli des consonnes d'appui. Cette disposition rigoureuse supprimera les trois quarts des renvois ; et, quant aux autres, il y a lieu de ne pas trop craindre les répétitions ou tout au moins d'indiquer les renvois d'une façon pratique. Sur ces données, ce sera un jeu pour chaque auteur de se faire soi-même un dictionnaire de rimes conforme à son dialecte, et cette révision personnelle des richesses de la langue ne serait pas sans enseignement (1).

(1) Depuis que ces lignes ont été écrites, M. HAUST a publié un dictionnaire des rimes pour le wallon liégeois (1927). Il est conforme aux dispositions prévues ci-dessus en 1912 dans la *Revue wallonne*. Les poètes peuvent donc se dispenser maintenant de se composer eux-mêmes leur dictionnaire, ce qui serait tout de même, à en juger par le travail de M. HAUST, un terrible *jeu* de patience.

CHAPITRE II

Le groupement des vers; la strophe

Dans la prose, il n'y a pas d'unité fixe imposée en fait de mesure, pas d'unité fixe supérieure ou de vers, à plus forte raison pas d'unité obligatoire de groupement des vers. Chaque idée partielle crée son mètre particulier; les mots se groupent en propositions, les propositions en phrases. Le prosateur ressemble à un cavalier qui laisserait son cheval, la bride sur le cou, cheminer à volonté, paresser en lampant les hautes herbes, prendre l'amble, le trot, le galop, suivant la fantaisie du moment. La longueur et la coupe de la phrase, des membres de phrase sont déterminées par le mouvement même ou le rythme de la pensée. Le sens commande est reste libre de son allure.

Que se passe-t-il dans un poème ?

Tous les intermédiaires peuvent exister entre la prose libre et le poème articulé en strophes.

Nous avons admis le droit à l'existence d'une prose à rythme régulier, qui pourrait être classée comme poésie en vers libres de longueurs variables et sans rimes. C'est le premier degré. Le second sera la poésie en vers réguliers, sans rimes. Le troisième admettra en plus l'obligation de l'assonance ou de la rime.

Quand l'unité du vers est satisfaite, le poète peut s'en tenir à cette seule obligation. En ce cas, la période rythmique reste libre et sa longueur sera chaque fois subordonnée à l'inspiration. Les périodes ou phrases se succéderont, diverses de forme sans autre principe de développement que celui qui est imposé de l'intérieur par le déployement de l'idée. Poème par le vers et la rime, l'œuvre conserve dans le groupement des vers la liberté précieuse de la prose.

Ces genres intermédiaires entre la prose et le poème articulé en strophes ont encouru le mépris des uns, l'éloge des autres. Lamartine ne parvenait pas à aimer les vers inégaux de La Fontaine. Nos années de jeunesse ont retenti de diatribes contre le vers libre et de panégyriques en sa faveur. La réprobation repose sur un besoin trop exigeant de symétrie ou sur un amour outré des cadres bien différenciés. La nature ne connaît point de cadres à cloisons étanches. En fait,le mélange de vers différents et de strophes libres, — qui équivaut à l'absence de strophes, — se retrouve partout, dans les chœurs, dans les livrets d'opéras, dans des œuvres très musicales. Le choix de la forme dépend du fond. Un sujet d'ingéniosité ou de badinage comme ceux de Demoustier mignardisant la mythologie, un sujet philosophique ou scientifique comme *la Religion* de Louis Racine ou *la Justice* de Sully-Prudhomme, un sujet narratif ou descriptif comme *l'Agriculture* de Rosset ou *le Jocelyn* de Lamartine, ne comportent pas le découpage en strophes symétriques. La strophe convient à la poésie lyrique, à celle qui réellement chante, non à celle qui démontre ou raconte ou décrit. Les modes intermédiaires répondent à des besoins divers et, si notre époque a vu naître des formes nouvelles, c'est qu'elles répondaient à des besoins nouveaux et plus variés. Celles que la fantaisie d'un jour a pu hasarder disparaîtront d'elles-mêmes, sans lendemain.

Quoi qu'on pense de ces formes nouvelles, le théoricien n'a pas d'autre attitude à prendre que de rechercher les moyens de les rendre artistiques. Toutefois, sur le vers libre, sur le mélange des vers irréguliers, des vers à rimes croisées et embrassées, nous ne ferons qu'une seule observation. Il ne faut pas que la paresse s'empare d'un mode d'expression pour se tirer d'affaire à moins de frais. Moins le poète accepte d'entraves, plus il a le devoir de racheter les libertés qu'il se donne par l'accord absolu du sens et de la forme. Ce sera justice. On ne lui pardonnera ni chevilles, ni gaucheries, ni faiblesses d'expression, ni périphrases, ni longueurs, ni inversions forcées.

Le long poème à rimes suivies, à vers réguliers, n'a d'autres

règles de prosodie à observer que celles qui régissent la facture du vers. Les lois qui président à la construction de la période ne diffèrent pas en ce cas de celles de la prose. Tout au plus serait-il prudent d'ajouter une remarque d'esthétique générale.

En effet, la subdivision de cette période en unités fixes ou vers peut réagir sur la période elle-même. L'expérience des défauts où sont tombés les meilleurs poètes de la fin du classicisme, révèle ce danger. Dans un poème à rimes suivies, chaque couple de rimes tend à former une unité, une sorte de distique. Théoriquement, la période reste libre ; mais il est arrivé tout de même dans la pratique, au XVIIIe siècle, que l'accoutumance à cette mélopée de deux vers accouplés a réagi sur la pensée pour lui imposer sa forme. Le style narratif et descriptif de l'époque ne s'y prêtait que trop docilement, par son allure tranquille et peu passionnée. Les vers ont défilé ainsi deux à deux, sages comme des pensionnaires qu'on mène en promenade. Cette succession de phrases de même longueur, malgré l'ingéniosité de la pensée, engendre une monotonie soporifique. Certes, le bénéfice de la liberté accordée dans ce système à la période ne doit pas aboutir à ce piteux résultat ; il doit, au contraire, produire une extrême variété.

Variété, c'est synonyme de vie et mouvement : y a-t-il des recettes pour donner de la vie à ce qui n'en a pas ? La variété que l'on réclame du poète comme manifestation du feu intérieur, ne s'enseigne pas. Si le mouvement de la pensée prend de soi-même l'allure des bœufs devant la charrue, c'est que l'inspiration, l'émotion réelle sont absentes. Ainsi la condition *sine qua non* pour arriver à créer des périodes vivantes, ailées, dont la puissance s'impose impérieusement, c'est la passion. Qu'elle aille jusqu'au bout du souffle, qu'elle use de toutes les ressources techniques, qu'elle hasarde toutes les audaces, qu'elle saute des haies et enjambe des fossés : on pardonnera tout, on acceptera tout, on admirera tout peut-être. Au contraire, on sera sans pitié pour la monotonie. Quand le poète s'est réservé dans son jeu le droit de courir à sa libre fantaisie, il demeure sans excuse s'il n'atteint que la plate uniformité.

Outre l'obligation de créer des mesures régulières et de marquer les rubriques ou, si l'on préfère, les coups de force harmoniques de la rime, le poète peut s'imposer la division en strophes. Il assume donc en principe le devoir d'emprisonner le sens dans un cadre uniforme.

Donc, de même que nous avons étudié la facture interne du vers, nous avons à examiner les moyens d'assurer la concordance entre cette période rythmique organisée et la période logique. Il ne suffit pas de dire que cette concordance doit exister. Les mots eux-mêmes de *sens*, *période*, *phrase*, manquent trop de précision. Les prescriptions générales, qui se contentent de ces termes vagues, ne soutiennent pas, ne secourent pas, ne résolvent pas les doutes.

La *strophe* est donc une période poétique symétriquement composée. On l'appelle aussi *stance*, de l'italien *stanza*, qui signifie repos. Pour la chanson, on se sert de préférence du mot *couplet*. Aujourd'hui, le mot *stance*, qu'employait Quicherat, a vieilli et on se sert comme terme générique du mot *strophe*. Ce terme est d'origine grecque et désigne la première unité rythmique d'un chœur de tragédie ou de comédie *évoluant* autour de l'autel de Dionysos. Il vient de *strephô*, je tourne. Singulier caprice du langage, qui dénomme la phrase rythmique tantôt par un mot qui en indique le mouvement, tantôt par un mot qui en marque le repos final !

La *phrase* ou *période logique et lyrique* ne doit pas être comprise dans le sens restreint du grammairien. En syntaxe, une phrase est finie lorsque les deux portions simples ou complexes servant à exprimer le sujet et l'attribut sont énoncées. Les propositions relatives et conjonctives, si longues qu'elles soient, ne sont que des membres accessoires de l'expression-sujet et de l'expression-attribut ; elles jouent le rôle de compléments. Ce n'est pas le point final qui peut servir de signe séparatif dans la distinction des phrases syntaxiques. La ponctuation est surtout affaire de sentiment et de raisonnement ; elle suit les lois plus larges et plus vagues de la logique plutôt que celles de la syntaxe. Voici, pour préciser, une phrase syntaxique :

« Lorsqu'il lui arrivait de se trouver fatigué pour s'être trop attaché à la méditation philosophique, Spinoza descendait pour se délasser et parler à ceux du logis de tout ce qui pouvait servir de matière à un entretien ordinaire, même de bagatelles ».

Il y a dans cette phrase une solide unité syntaxique. Le sujet ne comprend qu'un seul mot : *Spinoza.* Tout le reste est l'attribut, c'est-à-dire la qualité ou action attribuée à Spinoza. Le mot capital ou clef de voûte de cet attribut est *descendait.* Tout le reste est complétif et dépend directement ou indirectement de ce mot. Il y a d'abord le complément circonstanciel de temps : *lorsqu'il lui arrivait... philosophique.* Ce complément de temps est lui-même composé : il contient un sous-complément de cause : *pour s'être trop attaché...* A la suite du verbe *descendait*, il y a un complément circonstanciel de but : *pour se délasser... bagatelles*, qui est lui-même composé de deux parties coordonnées. Ainsi, sans pousser l'analyse aux extrêmes, tout se tient dans cette phrase par des liens syntaxiques.

Dans la période logique et lyrique, il n'en est pas nécessairement de même, L'unité est une unité plus large, celle de la pensée et du sentiment, qui se passe souvent des conjonctions et des relatifs. Or, à quoi reconnaît-on une unité de pensée ou de sentiment ? Question embarrassante ! Des idées qui se suivent ont évidemment une liaison entre elles, puisque l'une a suscité l'autre. Au vrai, on ne divise pas un sujet en unités de pensée avec la précision qui existe en syntaxe. Il faut dire vaguement que tout ce qui concourt au développement d'une idée principale peut être considéré comme groupé autour de cette idée principale et comme formant une unité. La période logique est donc complexe ; elle correspond plutôt au paragraphe qu'à la phrase. Elle se subdivisera en parties qu'il s'agira d'équilibrer et de proportionner de façon à ce que l'ensemble — la strophe — soit une vraie construction. C'est tout ce que l'on peut dire maintenant en guise de définition ; mais un exemple ne sera pas de refus.

Victor Hugo exprime en une strophe cette idée que l'avenir est incertain. Cette idée ne vaut que par le sentiment qui la

féconde. L'émotion du poète, les images qu'elle suscite forment un groupe, une unité, bien que l'idée ait exigé cinq phrases de développement.

Non, l'avenir n'est à personne !
Sire, l'avenir est à Dieu !
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.
L'avenir ! l'avenir ! Mystère !
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Victoire aux ailes embrasées,
Ambitions réalisées,
Ne sont jamais sur nous posées
Que comme l'oiseau sur les toits.

(*Chants du crépuscule* : *Napoléon II*).

Composition de la strophe

Étant faite d'un certain nombre de vers, de vers d'une certaine longueur, disposés d'une certaine façon, il y a lieu d'examiner dans la strophe, concurremment ou successivement, le nombre de vers qui la consituent, la qualité de ces vers, la disposition des rimes. Mais cette étude ne peut aboutir qu'à des constatations mathématiques et on pourrait l'abréger en disant que tout est possible, que tout est permis, que le nombre des combinaisons est infini. Mais cette liberté, illimitée en principe, est restreinte en fait par la constatation que toute combinaison virtuellement possible n'est pas assurée d'être belle, ni même viable.

Banville se défiait beaucoup en cela des innovations. Certain que tous les rythmes avaient été découverts par la Pléiade et par les romantiques, il défend aux poètes nouveaux d'inventer des types nouveaux de strophe. A moins de se reconnaître homme de génie, « on a le devoir strict de ne pas en inventer ». Comme personne n'a le droit de se décerner un brevet d'homme de génie, c'est bien la défense absolue d'innover. Avec ses allures révolu-

tionnaires, Banville se fait donc le chien de garde de la poétique de son temps. Que la poésie wallonne évite cette contradiction ! Comme le génie musical diffère du génie poétique, il est très possible qu'un poète pauvre d'inspirations trouve quelque beau modèle de strophe nouvelle pour enserrer des pensées en réalité fort anciennes. Laissons donc nos poètes essayer des combinaisons nouvelles et suivre leur instinct musical. Contentons-nous d'indiquer dans quelle voie il leur est loisible de s'engager.

Mais, si l'on veut aborder le problème d'une façon pratique et vraiment utile, ce n'est point par l'extérieur et par les chiffres qu'il faut l'aborder ; c'est par l'intérieur, en rapportant la strophe à ce qui fait l'âme de la strophe, à la pensée qui crée le rythme.

C'est le mouvement de la pensée qui doit créer toute forme nouvelle ou présider au choix d'une forme ancienne éprouvée par les poètes. Il n'y a en réalité qu'une seule règle, la loi de concordance entre le rythme et le sens. Mais il ne suffit pas de l'énoncer. Qui pourrait se contenter de cette formule n'en a pas besoin : il en a le sentiment en lui et, conscient ou non, il crée en suivant cette loi naturelle. Les prosodies sont faites pour ceux qui ne s'élèveront à l'intelligence de cette règle que peu à peu et il faut leur faire sentir par des considérations théoriques et des exemples les rapports entre le sens et la strophe.

Quand on présente la strophe comme le moule de la phrase ou de la période, c'est pour en tirer d'abord cette conclusion que la fin de la phrase et la fin de la période doivent coïncider. « Le sens doit être complet à la fin de chaque stance », dit Quicherat (p. 218). Mais une phrase complexe se divise en parties : la règle implique donc aussi le devoir d'équilibrer les parties de la strophe en concordance avec les parties de la période. Nous aurons donc des réflexions à faire sur la finale de la strophe et sur l'agencement de ses parties. Il y aura des malentendus à prévoir et à dissiper afin que nos rimeurs ne croient pas que leur création peut être livrée au hasard ; afin que, par un sentiment inverse, ils ne se croient pas obligés de s'enfermer dans des règles trop étroites en suite d'une mauvaise interprétation des principes généraux.

Le principe demande que la pensée s'achève avec la strophe. Cela semble clair, et rien n'est moins pratique. Qu'est-ce qu'une unité de pensée ? Sous l'empire de l'inspiration, l'écrivain se précoccupe-t-il de compter et de numéroter ses pensées et ses phrases ? Les idées s'enchaînent, s'engrènent, s'enchevêtrent ; elles ne se comptent pas. Comment saurai-je quand une idée est finie, alors qu'elle est suivie de quelque chose encore qui semble s'y rattacher ? Est-ce le point de la ponctuation qui doit me servir de critérium, alors qu'il n'existe rien de plus arbitraire que la ponctuation ? Quand vous parlez de phrase, dois-je entendre l'unité syntaxique, si courte, trop courte pour emplir la strophe ? Il faut tranquilliser ces honnêtes scrupules. La phrase dont on parle ici n'est pas celle de la syntaxe, qui est finie du moment que ce qui suit n'est pas relié à elle par les fortes attaches des conjonctions. C'est la draperie flottante de la pensée qui vole librement sans les agrafes de la syntaxe. On ne peut donner une définition rigoureuse de cette unité de pensée ; cependant, lorsque la voix retombe, lorsque l'esprit ne ressent aucun besoin immédiat de sauter, d'emblée et haletant, à ce qui continue, on peut estimer que la pensée est finie. Ce qu'il y a de vague dans ces explications, chacun doit se l'éclairer, se le préciser par l'étude directe des modèles.

Il y a d'ailleurs des tempéraments à la loi générale. On pourrait ici répéter ce qui a été dit de l'unité des vers. Si l'unité du vers existe indépendamment du sens, si le sens peut enjamber d'un vers au vers suivant, on pourrait objecter aussi que le dessin mélodique de la strophe est assez puissant en soi pour subsister indépendamment de l'idée et pour permettre à l'idée d'enjamber aussi d'une strophe à l'autre. Des poètes en effet ont parfois usé de cet enjambement. On peut citer l'exemple typique d'André Chénier (*le jeu de paume*), où une strophe de dix-neuf vers ne contient pas tout l'élan lyrique du poète, qui déborde sur le vingtième vers à la strophe suivante :

16. L'Enfer de la Bastille, à tous les vents jeté,
17. Vole, débris infâme et cendre inanimée :
18. Et, de ces grands tombeaux, la belle Liberté
19. Altière, étincelante, armée,

1. Sort. Comme un triple foudre éclate au haut des cieux,
3. Trois couleurs dans sa main agile
3. Flottent en long drapeau...

Victor Hugo tire de cet enjambement des effets puissants :

Tant qu'on verra l'amour pleurer, la haine rire,
Le mal régner,
Le dogme errer, l'autel mentir, Néron proscrire,
Jésus saigner ;

Tant qu'on aura des rois, des églises athées,
D'affreuses tours,
Des peuples que la chaîne étreint, des Prométhées
Sous les vautours ;

Tant que je sentirai, cœur où rien ne mutile
Le fier devoir,
Que le vol d'une strophe irritée est utile
Dans le ciel noir,

Je combattrai !

(*Les quatre vents de l'Esprit : le livre lyrique*, XXXIX)

Mais c'est là un cas exceptionnel. Il sera sans danger de permettre l'infraction à la règle sous cette réserve que l'infraction doit toujours servir à créer quelque beauté.

Ce qui ne peut être considéré comme exception, c'est la liberté de distribuer symétriquement les divers membres d'une période longue entre plusieurs strophes courtes. Il n'est nullement nécessaire que chaque strophe soit fermée hermétiquement. On peut lier plusieurs stances pour créer une période, qui n'en aura que plus d'ampleur et de majesté. Ainsi, légitimement, la strophe peut enfermer soit une phrase entière, soit un seul membre d'une

période plus longue savamment équilibrée. Ainsi l'inspiration des poètes français du XIXe siècle a souvent fait descendre la strophe au rang de sous-multiple ; elle a dépassé le cadre de la strophe comme elle a dépassé celui du vers et, laissant à la strophe sa beauté d'ordre musical, elle a volé d'une étape à l'autre sans se reposer plus d'un instant jusqu'à la station finale. Mais ces hardiesses ne peuvent être justifiées que par l'inspiration, et elles exigent une sûreté de technique inconnue aux apprentis.

On voudrait donner des exemples ; mais les exemples de cette nature mangent des pages. Comptons plutôt sur la curiosité du poète wallon amoureux de rythmes. Chacun doit se faire lui-même son anthologie de strophes-phrases et de périodes plus longues réparties sur plusieurs strophes.

Ce que nous venons de dire aidera beaucoup à faire comprendre la coupe même de la strophe. Becq de Fouquières distingue deux systèmes différents de facture. Au simple énoncé, on verra qu'ils sont d'inégale valeur. Le premier « le système à strophe divisible » consiste à composer une strophe un peu longue comme formée de strophes plus courtes juxtaposées. Le huitain sera traité comme deux quatrains accouplés, le sens étant fini après chacun des quatrains. Le dizain sera considéré comme la réunion d'un sixain à sens fini et d'un quatrain. Le second système, « à strophe indivisible », consiste à traiter la strophe comme une unité indissoluble. Alors, aux endroits où l'unité rythmique pourrait être considérée comme close par le retour de la rime, le sens, au contraire, est suspendu, et la voix, forcée de franchir la limite du quatrain ou du sixain, court sans faire de halte jusqu'à la fin de la période.

Le premier système tombe sous la critique sévère que fait Théodore de Banville, quand il établit une distinction entre les strophes fausses et les strophes vraies. « Si, dit-il (p. 141), une strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe ». Il veut donc que la strophe soit comme un animal supérieur à parties

bien différenciées et se complétant l'une l'autre, non comme un annelé, un ver dont on fait deux vers en le coupant. Un exemple illustrera cette observation.

Soient les vers suivants de Gabriel Vicaire (*Emaux bressans*) :

Avant-hier la pauvre Lise,
Sans crier gare a trépassé.

Elle est au milieu de l'église
Sur un tréteau qu'on a dressé.

Faut-il considérer ces vers comme un quatrain ou comme deux distiques. La question peut sembler byzantine ; elle ne l'est pas. Si je consulte la suite de la pièce, je m'aperçois que le sens est toujours terminé de deux en deux vers. Donc, dans le ton que le poète a voulu donner à sa pièce, il y a un repos et une chute de voix de deux en deux vers. Concluons que nous n'avons pas affaire à de vrais quatrains à rimes alternées, mais à des distiques engrenés deux à deux. Aussi le poète, conscient de ce qu'il faisait a très soigneusement divisé sa pièce en distiques. L'effet produit est tout différent de celui du quatrain : il est lugubre comme un *De Profundis*. Prononcez, au contraire, la pièce en quatrains : les finales des vers 2, 6, 10, etc., prennent une mèlopée tout autre, ascendante, comme d'un membre de phrase destiné à recevoir une suite :

Avant-hier la pauvre Lise,
Sans crier gare a trépass*é* :
Elle est au milieu de l'église
Sur un tréteau qu'on a dress*é*.

Il y a donc deux façons de lire cet exemple, en deux unités ou en une. La première seule est conforme aux intentions de l'auteur. Cependant la grammaire n'ajoute rien, ne retranche rien. La ponctuation, si elle était très sensible, pourrait donner des indications précieuses, mais on sait combien elle est fantaisiste et en général négligée. Nous en concluons que, avant d'accuser un

poète d'avoir fait une strophe irrégulière, il faut essayer de lire sa phrase dans le rythme qu'il semble avoir voulu y mettre, et ne se retourner contre lui que si sa combinaison apparaît absurde.

Dans les *Sérénités*, d'Albert Tinchant (1886) — des « sérénités » plus sœurs de la tristesse que de la gaîté, et qui sont plutôt des « résignations » — il y a des tercets engrenés par le premier vers ; les vers 2 et 3 riment ensemble. Pourquoi deux tercets ainsi agencés ne forment-ils pas un sixain ? N'y a-t-il là qu'un artifice typographique ? Qu'on en juge par comparaison avec l'exemple précédent :

Str. 1. Sur le mont s'élève une humble chapelle,
Où les pèlerins s'en vont, tous les ans,
Aux pieds du Seigneur porter leurs présents.

. . . . . .

Str. 6. Et jamais, l'hiver aux longues soirées,
Les cloches d'airain n'ont en s'endormant
Sonné l'Angelus plus discrètement.

Str. 7. Etroite est la nef ; la muraille, nue.
Aucune œuvre d'art n'encombre le chœur :
Pourtant cette église est chère à mon cœur.

Str. 8. Car dans l'ombre, un soir, j'y vis, inconnue,
Prier une femme au regard si beau
Que j'en veux rêver jusques au tombeau.

Personne n'hésitera, je pense, à reconnaître là de vrais tercets. Chaque fois, le troisième vers est bien un vers final, à mélopée descendante, empreinte de gravité, de recueillement, exigeant même la pause pour que le sens intime ait le temps de digérer les résonnances des dernière notes.

La phrase ou période rythmique ne peut pas se mesurer par les moyens dont dispose la grammaire, ni même la logique : elle est une unité de sentiment, que l'accent ou l'intonation seule rend sensible. Si l'on ne faisait avec soin cette distinction, on comp-

terait trois phrases au lieu d'une dans les excellentes strophes suivantes :

Vous qui parcourez cette plaine,
Ruisseaux, coulez plus lentement ;
Oiseaux, chantez plus doucement ;
Zéphyrs, retenez votre haleine.

J.-B. ROUSSEAU.

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout espoir ;
Dormez, toute envie.

VERLAINE.

Au reste, le style n'est pas toujours périodique, même dans l'inspiration. S'il est possible de répartir une idée sur plusieurs strophes, il doit être permis aussi de composer une strophe de plusieurs idées apparentées, d'une suite de traits narratifs ou descriptifs formant une unité de récit ou de tableau, d'une suite de mouvements lyriques bien coordonnés. Qui songerait à condamner la jolie strophe suivante de Henri Simon ?

Come li fleûr dèl hourêye
Qui disrôle si boton
Tot mouyî dèl rosêye
Inte lès-ièbes dè wazon,
Vos-èstez tote nozêye :
Po v' vèy ons-îreût lon.
Dji v's-ainmerè, m' binamêye,
Come li fleûr dèl hourêye
Inte lès-ièbes dè wazon.

Elle paraît faite de trois morceaux. Cependant, on peut la résumer en une phrase : « Vous êtes jolie comme la fleur des champs ; c'est pourquoi je vous aimerai comme elle ». La strophe serait-elle condamnable parce que l'auteur n'a pas lié grammaticalement ses idées, en disant : « Vos-èstez *si* nozêye *qui* po v' vèy ons-îreût lon ; *c'èst poqwè* dji v's-inmerè... » ? Quiconque

a le sentiment du style saisira l'union intime de ces trois phrases, ainsi délestées de tout appareil logique.

On pourrait multiplier les remarques analogues aux précédentes et surtout les exemples. Ce qui serait impossible, ce serait de réduire ces observations en règles précises. Rien ne peut remplacer l'étude patiente des maîtres. Pour comprendre la vraie essence de la période poétique, il faut s'analyser à ce point de vue quelques centaines de strophes de tout genre. Je restreindrai toutes les variétés possibles à trois espèces :

1° *La période est inscrite complètement dans la strophe* :

Les pauvres gens de la côte,
L'hiver, quand la mer est haute
    Et qu'il fait nuit,
Viennent où finit la terre
Voir les flots pleins de mystère
    Et pleins de bruit.

(V. HUGO, *Légende des siècles, Les paysans au bord de la mer*)

2° *La période est répartie entre plusieurs strophes.* — Ici, un seul exemple même serait trop long. Lisez comme modèle la phrase qui commence *la Maison du Berger*, d'Alfred de Vigny. Elle a vingt-huit vers divisés en quatre strophes. Lisez la petite pièce intitulée *Racan* dans le *Groupe des Idylles* de la *Légende des Siècles* : c'est une phrase de cinq quatrains.

3° *La strophe est formée de phrases multiples.* — Le style est plus ou moins haché, mais l'ensemble répond à une unité narrative ou descriptive, à une unité de dialogue, à une idée ou un sentiment. Enumérations d'objets, d'actions, de qualités, contrastes, comparaisons, images, tout développement qui suppose des parties symétriques ou variées, peuvent entrer dans la strophe. C'est le type le plus employé. Si employé que maints rimeurs se demanderont à quoi servent toutes ces observations sur la strophe, puisqu'on peut y mettre à peu près tout ce qu'on veut ! C'est pure illusion. Voici un moyen de s'en convaincre.

Le sonnet a deux quatrains sur les mêmes rimes : essayez donc d'associer les vers 3 et 4 du premier quatrain d'un sonnet avec les vers 1 et 2 du second. Les rimes y seront, on ne pourra pas objecter que la dissonance provient de là ! Mais, neuf fois sur dix, l'ensemble vous paraîtra baroque ; et ce sera faute d'unité. Exemple de cette déformation (Hérédia, *Les Trophées*, p. 22) :

1. A travers les halliers, par les chemins secrets
2. Qui se perdent au fond des vertes avenues,

3. Le Chèvre-pied, divin chasseur de Nymphes nues,
4. Se glisse, l'œil ardent, sous les hautes forêts.
1. Il est doux d'écouter les soupirs, les bruits frais
2. Qui montent à midi des sources inconnues,

3. Quand le Soleil, vainqueur étincelant des nues.
4. Dans la mouvante nuit darde l'or de ses traits.

Y a-t-il une coupe de la strophe, des arrêts ou pauses obligatoires analogues aux césures obligatoires du vers ? Cette question reproduit sous d'autres mots la question des strophes *divisibles* ou *indivisibles* de Becq de Fouquières. En dépit des anathèmes de Banville, il arrive souvent qu'une strophe un peu longue pourrait se subdiviser en deux strophes de rime et de sens complets. Un dizain peut être constitué d'un quatrain et d'un sixain parfaitement organisés. Prohiber ce système, ce serait condamner les deux tiers de la poésie française. Il suffit d'ouvrir n'importe quelle œuvre de Lamartine ou de Victor Hugo pour rencontrer des strophes de ce type. Et, comme ces strophes sont belles, harmonieuses, bien équilibrées, nous ne verrons pas dans leur coupe un vice rédhibitoire. Rejette-t-on le vers de dix syllabes sous prétexte qu'il équivaut à deux vers de cinq ou à un vers de quatre syllabes suivi d'un vers de six ? Il n'y a pas plus de raison d'écarter les strophes composées, qui sont des multiples de strophes plus simples. Une pièce enfin n'est-elle pas un total de strophes ? Elle existe cependant, elle a le droit d'exister : elle est, en tant qu'idée, un être organisé. Il en est de même de la

strophe et du vers. C'est parce que Banville a tablé seulement sur des éléments numériques qu'il a fait tant de fracas autour de sa prétendue découverte des strophes fausses, et qu'il a mis tant d'exagération puérile à déplorer les erreurs de Victor Hugo et d'Auguste Barbier (pp. 140-147).

Le modèle de strophe qui paraît seul légitime à Banville est celui dont les parties ne coïncident pas avec l'une ou l'autre espèce de strophe de moindre étendue. Supposons, pour fixer les idées, un dizain. Il ne faut pas que, par le sens, le dizain soit divisible en 4+6 ; la coupe doit être en deça (3+7) ou au delà (5+5, 7+3). Mais, comme il y a aussi des strophes de trois, de cinq et de sept vers, cette exigence est parfaitement illusoire. Banville voit la strophe délimitée par le retour de la rime, c'est vrai ; mais il y a des strophes engrenées qui ne se suffisent pas à elles-mêmes à ce point de vue, tel le distique cité plus haut de Gabriel Vicaire, telles les strophes des poèmes en *terza rima*. Il vaudrait mieux dire qu'il existe des strophes *composées* et des strophes *indivisibles*, les unes et les autres théoriquement admissibles, dont chaque modèle doit être apprécié pratiquement par son degré d'harmonie et d'équilibre entre les parties.

Pour serrer le problème de plus près, sur d'autres points plus délicats, rien ne vaudra l'examen de quelques spécimens variés. Si nous jetons un regard en arrière, nous n'avons en somme traité que la question d'unité de la strophe, mais il y a des questions de coupe, de disposition de rimes, d'accord entre la construction de la strophe et l'effet à produire, d'esthétique et d'harmonie, qui ne se laissent examiner que sur les pièces mêmes.

Pour les strophes de quatre et cinq vers, qui sont faciles à construire, il suffira de renvoyer le lecteur au recueil de modèles de strophes qui forme le chapitre suivant. — La strophe de six vers, la plus classique et la mieux équilibrée, est composée de deux parties symétriques, à rimes *aab-ccb*. Les vers 3 et 6 sont plus courts, mais on remarquera que le petit vers, ne rimant pas avec le précédent, paraît le continuer et fait corps avec lui :

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille
Applaudit à grands cris. Son doux regard qui brille
Fait briller tous les yeux ;
Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être,
Se dérident soudain à voir l'enfant paraître,
Innocent et joyeux.
(V. HUGO, *Feuilles d'automne, L'enfant*).

Comme nous l'avons constaté en général, cette strophe peut être composée de plusieurs phrases. Mais le sens ne doit pas être terminé après le troisième vers ; il ne doit paraître que suspendu Sinon, on aurait affaire à deux tercets engrenés plutôt qu'à un sizain.

Enfant, vous êtes l'aube ; et mon âme est la plaine
Qui des plus douces fleurs embaume son haleine
Quand vous la respirez ;
Mon âme est la forêt dont les sombres ramures
S'emplissent pour vous seul de suaves murmures.
Et de rayons dorés. (Ibid.)

La première partie peut être de style entrecoupé ; mais la seconde, à moins qu'on ne veuille obtenir un effet particulier de contraste, se déploiera sans encombre et sans heurt.

La nuit, — quand l'homme dort, — quand l'esprit rêve, — à l'heure
Où l'on entend gémir, — comme une voix qui pleure, —
L'onde entre les roseaux,
Si l'aube tout-à-coup luit là-bas comme un phare,
Sa clarté dans les champs éveille une fanfare
De cloches et d'oiseaux.

Il y a bien d'autres types de sizain, mais nous ne faisons pas ici un dénombrement ; nous cherchons des qualités.

La strophe de sept vers ne peut avoir que trois rimes. L'une d'elles reviendra donc trois fois. Plusieurs combinaisons sont donc possibles. La loi d'équilibre sera mieux satisfaite si la première partie ou base est plus courte : elle sera donc de trois vers. Or il serait peu naturel que les trois vers rimant ensemble fussent massés au début. Au contraire, si le troisième vers est muni d'une

rime nouvelle, le sentiment harmonique enjambe au delà pour trouver son complément, ce qui relie les deux parties de la strophe ; et les trois rimes assemblées donneront de l'ampleur à la partie finale :

Monte, écureuil, monte au grand chêne,
Sur la branche, des cieux prochaine,
Qui plie et tremble comme un jonc.
Cigogne aux vieilles tours fidèle,
Oh ! vole et monte à tire d'aile
De l'église à la citadelle,
Du haut clocher au grand donjon.

(V. HUGO, *Orientales, Attente*)

Comme il fait noir dans la vallée !
J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas sur la forêt.
Elle sortait de la prairie ;
Son pied rasait l'herbe fleurie ;
C'est une étrange rêverie ;
Elle s'efface et disparaît.

(MUSSET, *La nuit de mai*)

Il est visible d'ailleurs, que sous cette forme la strophe de sept vers n'est qu'un élargissement du sizain précédent. — Il y a plusieurs autres dispositions de rimes, dont il serait trop long d'étudier les effets. Alfred de Vigny, qui affectionnait ce mode de strophe, la commence souvent par un quatrain à rimes croisées, dont le sens paraît fini. Les trois vers suivants continuent la pensée ou forment contraste ; le dernier vers rime avec les vers 2 et 4 ; mais toujours l'équilibre est rétabli par la majesté lente de ces trois vers. Nous donnons en exemple au Recueil de strophes du chapitre suivant la période souvent citée : « Vivez, froide Nature... ». Voici, pour ne pas nous répéter, la strophe qui suit :

Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente,
Rêver sur mon épaule en y posant ton front ?
Viens, du paisible seuil de la maison roulante,
Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.
Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi quand, devant notre porte,
Les grands pays muets longuement s'étendront.

embrasser facilement l'étendue et la pièce lui fait l'effet d'une poésie libre en vers croisés ;

2° que la strophe longue est le plus souvent *composée*, comme faite de strophes plus courtes juxtaposées ;

3° que le seul moyen de lui imprimer l'élan nécessaire pour que le lecteur la parcoure d'un trait, consiste dans l'enjambement ou contrariété provisoire entre le sens et la rime : Si en un point de la strophe le jeu de rimes est fini, il faut que le sens apparaisse incomplet ; si le sens peut sembler complet, il faut que le jeu de rimes fasse attendre un complément. Ainsi tour à tour le sens ou l'harmonie demeurent en suspens et conduisent le lecteur jusqu'à la fin, où l'accord du sens et de la rime est parachevé.

Passons à un autre point. La fin de la strophe est particulièrement intéressante. C'est le couronnement de la construction. Il s'agit de « bien finir » à tous les points de vue, sens, rythme, harmonie. Il serait impossible de créer un classement rigoureux des effets à obtenir et des moyens à employer. Les sentiments sont trop complexes ; les moyens peuvent être combinés ou se suppléer l'un à l'autre. Le théoricien essaie simplement de s'analyser sur des exemples les effets produits et de remonter aux causes.

Tantôt la strophe est toute en vers égaux ; tantôt le dernier vers est plus long ou plus court. Ce dernier vers rime avec le précédent ou avec un vers antérieur. Le rythme est coulant, sans pauses, sans heurts, à mesures symétriques, comme une mer étale, apaisée, de marée haute, avec une harmonie de sons douce, sonore ou étouffée, qu'aucun choc de syllabe ne contrarie ; ou bien rythme et harmonie se présentent avec les qualités opposées à celles-là. Voilà quelques effets. En quoi et comment chaque forme répond-elle aux sentiments de l'auteur et agit-elle sur ceux du lecteur ?

Les effets les plus voyants sont obtenus par le mélange de vers inégaux. On obtient le maximum d'effet quand le petit vers est très court et rime avec le précédent. Le coup de maillet de la rime crée toujours une disjonction ; le petit vers apparié par la

Victor Hugo, qui n'a employé que trois fois la strophe de sept vers, nous offre dans une pièce des *Odes* (*Dernier chant*), une autre coupe. La base a ses trois vers, mais les trois rimes semblables ne sont point massées à la fin en orchestration puissante ; elles occupent les places 3, 5 et 7 :

Mais, ô fleurs sans parfums, foyers sans étincelles,
Hommes, l'air parmi vous manque à mes larges ailes.
Votre monde est borné, votre souffle est mortel !
Les lyres sont pour vous comme des voix vulgaires.
Je m'enivre d'absinthe, enivrez-vous de miel !
Bien ! aimez vos amours et combattez vos guerres,
Vous dont l'œil mort se ferme à tout rayon du ciel.

La strophe de huit vers sera le plus souvent formée de deux quatrains à rimes croisées. La mélopée du quatrain est éludée si l'un des vers est plus court, comme dans la « guitare » de *Gastibelza* (dans *les Rayons et les Ombres*). Pour donner à la strophe une réelle unité, il faudrait que le sens apparût bien suspendu à la fin du quatrième vers. Victor Hugo a produit un autre type, sur trois rimes, qui semble bien procéder de la strophe de sept vers mentionnée plus haut :

Sans monter au char de victoire
Meurt le poète créateur :
Son siècle est trop près de sa gloire
Pour en mesurer la hauteur :
C'est Bélisaire au Capitole ;
La foule court à quelque idole
Et jette en passant une obole
Au mendiant triomphateur.

Orienté maintenant sur cette question d'équilibre et d'unité, le lecteur fera facilement les mêmes observations sur des strophes de neuf, dix vers et plus. Il conclura comme nous :

1° que la strophe a une unité d'autant plus lâche qu'elle est plus longue. Au delà d'une dizaine de vers, l'esprit cesse d'en

rime au vers précédent en est ainsi séparé par un renflement harmonique ; il doit se faire valoir à lui seul. Loin d'être la coda d'un membre de phrase mélodique, il se détache fortement, il tranche sur le reste. On en perçoit bien le jeu dans cette vieille strophe si artistement construite :

Mettez-vous bien cela
Là,
Jeunes fillettes :
Sachez que tout amant
Ment
Dans ses fleurettes ;
Et l'on voit des commis
Mis
Comme des princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces.

Si donc le petit vers est final et rime avec le précédent, il acquiert toute valeur que peut renfermer une expression détachée. Ou bien il a la valeur logique d'une réponse assaisonnée d'ironie :

C'est promettre beaucoup, mais qu'en sort-il souvent ?
— Du vent !

Ou bien il prend la force descriptive d'une onomatopée :

L'homme au trésor arrive et trouve son argent
Absent. (LA FONTAINE)

Cet « absent » fait l'effet d'un *fft* imitatif et doit être ponctué d'un geste *ad hoc*.

Ou bien il a simplement une valeur logique grossie par l'isolement du mot au temps fort. J'en cherche un exemple dans Victor Hugo, qui s'est amusé dans sa jeunesse à essayer diverses coupes. La *Chasse du burgrave* dans les *Odes et ballades* est toute composée sur cette rime en écho. La plupart des strophes sont mauvaises ;

ce n'est qu'un jeu de rimes puéril que Hugo devait bien mépriser quand il eut conquis la maîtrise du vers et l'éloquente furie de l'inspiration. On peut en détacher les strophes suivantes, où le petit vers garde une fonction importante dans la phrase et ne fait pas l'effet d'une cheville. Il s'agit d'un cerf poursuivi qui s'est jeté à l'eau :

L'essaim que sa chair palpitante
Tente,
Après lui, dans le lac profond,
Fond.
Meurs donc, la fanfare méchante
Chante
Ta chute au milieu des clameurs :
Meurs !

Même à égalité de vers, la disjonction en deux unités d'idées s'impose si le dernier vers rime avec l'avant dernier :

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...
Rêvons, c'est l'heure.
(VERLAINE, *La bonne chanson*)

Bien que nous n'ayons, en ce froid décembre,
Ni de beau feu clair égayant la chambre,
Ni linge embaumé, ni joyeux berceau,
Dors comme un oiseau.
Si tu dois mourir pour sauver la terre,
Que cela du moins te soit un mystère ;
Sans même rêver que tu souffriras,
Dors entre mes bras.
(Maurice BOUCHOR, *Noël, berceuse de la Vierge*)

Si le petit vers final ne rime pas avec le précédent, l'effet est souvent tout autre. Alors le dernier vers peut se lier au précédent,

former avec lui une unité plus longue et une fin d'ampleur plus grande. Quicherat critique avec raison le rapprochement des rimes finales dans la strophe suivante de Louis Racine :

O mon Dieu, sauvez-moi ; je péris : accourez ;
Calmez ces vents cruels contre moi conjurés ;
Repoussez promptement ces flots que la tempête
Rassemble sur ma tête.

Il aurait fallu quelque finale de ce genre :

Repoussez promptement ces flots que sur mon front
Rassemble la tempête.

Cet effet d'allongement se remarque sans peine dans les vers suivants de Lamartine (*Le lac*) :

...Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?
...Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.
...Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !
...Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés.

Même quand les deux derniers vers sont plus courts, leur ensemble peut donner l'impression d'un long vers :

Oh ! quand je dors, viens auprès de ma couche,
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
Et qu'en passant ton haleine me touche :
Soudain ma bouche
S'entrouvrira.
(V. HUGO, *Les Rayons et les Ombres*, XXVII)

Toute espérance, enfant, est un roseau.
Dieu dans ses mains tient nos jours, ma colombe ;
Il les dévide à son fatal fuseau,
Puis le fil casse, et notre joie en tombe...
Car dans tout berceau
Il germe une tombe.
(Ibid., XXXIX)

Qu'on n'objecte pas qu'il y a disjonction dans ces deux derniers exemples : la disjonction est avant les deux derniers vers, et ceux-ci forment un tout.

Au reste, le petit vers final ne fera corps avec le précédent que si la phrase est d'une seule venue, en construction naturelle et directe. Mais un mot final rejeté à la fin par inversion, isolé par ellipse, ou destiné en vertu du sens à produire un contraste ou à servir de réponse, garde toute sa valeur personnelle et reçoit une intonation spéciale. Fin de strophe de Henri Bernès :

J'entendrai, comme un bruit d'océan dans la brume,
Le gave blanc d'écume
Gronder.

Fin de strophe de Paul Reboux :

Frôlant les forêts
De son pas discret
Voici qu'apparaît
La Fée.

Ce n'est plus une action comme « gronder » ou une personne comme « la Fée » ; c'est la substance immatérielle d'un état d'âme que Victor Hugo dresse en relief dans cette strophe admirable en style brisé et elliptique :

O mon enfant, tu vois, je me soumets ;
Fais comme moi ; vis du monde éloignée ;
Heureuse ? non ! triomphante ? jamais :
Résignée !

Il arrive ainsi que le prétendu petit vers contienne autant de mesures que le précédent. Les notes en sont donc plus longues. L'idée force la parole à se ralentir ; le rythme augmente la durée de cette fin de strophe et donne de l'ampleur à un vers de longueur numérique plus courte. L'harmonie peut aussi exercer son action de connivence avec le sens, en exigeant un *rallentendo* qui permette de filer les dernières syllabes avec plus de douceur ou de les marteler avec plus de puissance ou de précision.

Si le dernier vers est plus long, il est à peine besoin de faire remarquer l'effet d'élargissement produit :

Et | dans le bourg | voici | que les toits | noircis | lancent |
Au ciel bleu | des flocons bleus ;
Et les ar|bres paresseux |
A l'horizon | qui vibre | à pei|ne se balancent. ||
Francis JAMES.

Ouvrant à la clarté ses doux et vagues yeux,
La jeune et divine Eve
S'est éveillée de Dieu.
Et le monde | à ses pieds | s'étend | comme un beau rêve. ||
(Ch. VAN LERBERGHE, *La chanson d'Eve*, p. 17)

Quand le vers final contient autant de syllabes que les précédents, ce qui est, constatons-le, le cas le plus fréquent, neutre au point de vue numérique, il se plie par divers artifices aux effets les plus opposés. Ces artifices, nous ne pouvons que les décrire, nous ne songeons pas à donner des règles.

Après des rimes croisées, deux vers terminaux affectés de la même rime présentent quelque chose d'inattendu. Le sens harmonique est étonné parce que l'identité de son semble revenir trop tôt. La mélopée descend brusquement et s'épuise en résonnances. Pour peu que le sens s'y prête, ce mode exprime des sentiments dépressifs ou doux, mélancolie, nostalgie, rêverie, tristesse, résignation, sérénité, apaisement :

Mais, pour toi, de mes yeux ardents
J'ai regardé dans l'air et l'onde,
Dans le feu clair et dans le vent,
Dans toutes les splendeurs du monde,
Afin d'apprendre à mieux te voir
Dans toutes les ombres du soir.

Afin d'apprendre à mieux t'entendre,
J'ai mis l'oreille à tous les sons,
Écouté toutes les chansons,
Tous les murmures, et la danse
De la clarté dans le silence.
Ch. VAN LERBERGHE, *La chanson d'Eve*, p. 13-14)

Fin d'un sonnet de Sully-Prud'homme :

> Et je dirai, songeant aux hommes, « que font-ils ? »
> Et le ressouvenir des amours et des haines
> Me bercera, pareil au bruit des mers lointaines.

Fin de sonnet d'Albert Samain (*Au jardin de l'Infante*) :

> Quelque part une enfant très douce doit mourir...
> O mon âme, mets un signet au livre d'heures :
> L'ange va recueillir le rêve que tu pleures.

Fin d'un sonnet de Jean Moreas (*Never more*) :

> Oh ! n'allons pas, pauvre sœur,
> Comme un enfant qui s'entête,
> Dans l'horreur de la tempête
>
> Rêver encor de douceur,
> De douceur et de guirlandes.
> — L'hiver fauche sur les landes.

Prenons maintenant le cas d'une fin de strophe à vers égaux, à rime finale distancée. C'est alors par des changements dans la composition de la mesure rythmique qu'on produit des effets. Si le dernier vers est brisé, coupé en tronçons par des pauses, en opposition aux vers précédents d'allure normale, on a créé une disjonction, on fait naître l'étonnement, la surprise, le plaisir de l'inattendu :

> ...Et là-bas, | à travers | la lumineu|se gaze, |
> Le Parnasse |, où |, le soir, | las d'un vol immortel, |
> Se pose | et d'où s'envole | à l'aurore, | Pégase ! ||
>
> (J.-M. DE HÉRÉDIA)

> Et Lazare | à la voix | de Jésus | s'éveilla. |
> Livide | il se dressa | debout | dans les ténèbres ; |
> Il sortit | trébuchant | dans ses liens | funèbres ; |
> Puis, || tout droit | devant lui, || grave et seul, || s'en alla. ||
>
> (Léon DIERX, *Les lèvres closes*, *Lazare*)

Au contraire, pour produire un effet d'ampleur, d'agrandissement, de majesté, ou de plénitude, ce sont les vers antérieurs dont on rend l'allure saccadée, précipitée, dont les mesures sont inégalement remplies, tandis que le dernier vers, coupé bien symétriquement, s'écoulera lentement, sans heurt, harmonieux et souple comme un beau cygne.

Fin d'une strophe de Casimir Delavigne, où il s'agit de l'opiniâtreté de Christophe Colomb :

Il marche ; || il marche encore | et toujours ; || et la sonde |
Plonge | et replonge | en vain || dans une mer | sans fond.

Tels | des enfants, || s'ils ont | pris un oiseau | des cieux, ||
S'appel||lent en riant, | et s'éton||nent, joyeux |
De sentir | dans leurs mains || la douceur | de ses plumes. ||

(V. HUGO, *Contemplations*, *Aux Feuillantines*)

Car j'ai | pour les forêts || des amours | fraternelles ; ||
Poè|te vêtu d'ombre | et dans la paix | rêvant, |
Je vis | avec lenteur, | triste et calme ; || et, comme elles, |
Je por|te haut | ma tête || et chante | au moin|dre vent. ||

(Victor DE LAPRADE, *Odes et poèmes*, *La mort d'un chêne*)

Et là-bas, || du milieu | de ce massacre | immense, ||
Dressant, | son cou | raidi || percé | de coups de feu, ||
Un cheval | jette au vent || un rauque | et triste | adieu ||
Que la nuit | fait courir | à travers | le silence... ||

(LECONTE DE LISLE, *Poème barbare*, *Le soir d'une bataille*)

Meurs donc ; || tu renaîtras ! || L'espérance | en est sûre. ||
Mais qui | rendra la vie, || et la flamme, || et la voix ||
Au cœur | qui s'est brisé | pour la dernière fois ? ||

(Ibid., *Sonnet au Soleil*)

Mais une ombre | obscurcit || ton regard | éclatant ; ||
Tu te sens | dans ton cœur || tris|te comme une veuve ; ||
Et tu pen|ches la tête, || écoutant, || écoutant |
Passer | le bruit lointain | des can|ges sur le fleuve. ||

(Louis BOUILHET, *Festons et Astragales*)

Même sans cahotement de l'avant-dernier vers, le changement d'allure peut être marqué par un simple *rallentendo* du rythme au dernier vers :

> Regrettez-vous le temps où les nymphes lascives
> Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux,
> Et, d'un éclat de rire, agaçaient sur les rives
> Les Fau|nes indolents | couchés | dans les roseaux.
>
> (MUSSET, *Poésies nouvelles*)

> Eh bien ! brillants flocons, dansez, sautez, valsez ;
> Sur les grands bois frileux tombez à flots pressés ;
> Nimbez les faunes nus d'une auréole amie ;
> Et partout, remplissant la plaine et le coteau,
> Au large déployez le virginal manteau
> Dont s'entou|re les flancs | Perséphone | endormie.

> Si j'écris ce poème, il sera doux, très doux,
> Comme ceux que fredonne
> L'âme des vieux rouets, des rouets de chez nous,
> Aux doigts | ensommeillés | des fileu|ses d'automne.
>
> (Anatole LE BRAZ)

On peut rappeler sans contexte ces fins de strophe célèbres :

> Le son | lointain | d'un cor || mélancolique | et tendre...
>
> (VIGNY)

> Toute une mer | immense || où voguaient | des galères...
>
> (HÉRÉDIA)

Si l'analyse s'évertue à isoler les moyens, le poète, lui, les rassemble. Il favorise le glissement du dernier vers par la succession harmonieuse des syllabes. Mais nous avons amplement traité ce point au chapitre de l'harmonie. De même que des temps forts trop rapprochés ou trop espacés dans la suite des notes produiraient des heurts et de l'indécision dans le débit, de même des consonnes accumulées exigeraient trop d'efforts d'articulation et causeraient des retards ; des voyelles aboyantes ne favoriseraient pas l'expression d'un sentiment tendre et discret.

L'euphonie du vers final doit être parfaite pour que la voix puisse traduire la phrase sans encombre en conformité avec le sentiment intérieur. Ajoutons encore, pour finir, que le poète ne se propose pas toujours, à chaque fin de strophe, d'éblouir, d'émouvoir, de frapper un grand coup. Il y a, heureusement, dans une pièce, des strophes de préparation, d'allure plus tranquille, dont il ne faut exiger que de la correction. Les observations qui précèdent ne concernent que les strophes altières et maîtresses, non les humbles servantes. Il ne faut pas vouloir briller à tout moment. Verlaine en donne le conseil dans une strophe dont le dernier vers n'a d'autre soutien que l'inattendu de la pensée dans une formule originale :

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature !

CHAPITRE III

Formes diverses de strophes
Recueil français et wallon

Nous avons examiné les rapports entre l'unité de la strophe et l'unité de l'idée ; il faut maintenant étudier la variété des strophes. La tâche n'offrirait aucune difficulté s'il ne s'agissait que de réunir une collection des modèles les plus en faveur ; mais l'étude se complique si l'on désire classer la variété indéfinie des strophes et examiner la légitimité des diverses formes au point de vue du rythme et de l'harmonie, de la pensée et du sentiment.

Le classement semble être un travail mécanique assez facile ; mais il faut pourtant choisir un principe de classement. Prendra-t-on comme base le rythme et le nombre de mesures ? Cette base ne nous offrira rien de fixe. Quoique la vraie longueur du vers dépende du nombre des accents, par conséquent du nombre des mesures, nous avons dû classer les divers types de vers d'après ce qu'ils ont de fixe, le nombre de syllabes ; à plus forte raison devons-nous classer les strophes, qui sont des multiples du vers, d'après les mêmes caractères fixes. Ces caractères sont : le nombre de vers dont la strophe est composée, le nombre de syllabes dont chaque vers est composé, la disposition des rimes. Trois caractères étrangers au rythme, remarquons-le ; classement tout-à-fait superficiel ; mais nous n'en voyons pas d'autre possible.

S'il y a trois caractères fixes, permettant d'opérer ce classement, il faut en choisir un comme principal et lui subordonner les autres. Si nous établissons une première division d'après le nombre de syllabes du vers, la répartition sera toute différente

de ce qu'elle serait d'après le nombre de vers. Or l'essai le plus mince prouve que le système le plus naturel consiste à classer les strophes d'après le nombre de vers, en allant du distique à la longue période de seize vers. Puis, en sous-ordre, on distinguera les distiques, tercets, quatrains, etc., d'après le nombre de syllabes du vers, et l'entrelacement des rimes.

Quant au commentaire éventuel, c'est au passage de ces formes variées qu'il sera le plus opportun de juger leur valeur esthétique.

Nous n'essayerons ni de fournir un dénombrement complet, ni de peser les qualités de chaque type. De même que la nature n'a pas réalisé toutes les combinaisons possibles de la matière, puisqu'on en crée de nouvelles dans les laboratoires, de même on n'a pas réalisé toutes les combinaisons possibles de strophe. Il y aura donc des hiatus dans notre classement. Chercher à remplir absolument le cadre serait fastidieux. Néanmoins, même volontairement incomplète, la revue sera longue. Elle doit fournir alternativement des exemples français et des exemples wallons. On aurait pu, il est vrai, se dispenser de tout ce travail, en se bornant à conseiller aux débutants de se composer une collection de modèles. Mais, outre que ce système nous paraît trop décharger l'auteur au détriment de l'élève, nous espérons qu'un inventaire des richesses lyriques du français et du wallon, comportera en soi quelque enseignement, surtout si nous réussissons à montrer parfois, chemin faisant, par quelles corrélations mystérieuses s'unissent la pensée et la forme.

I. — La tirade monorime

Des trois caractères précités, un seul peut être absent : celui du nombre fixe de vers. Le fait se produit dans un seul cas : lorsque la tirade est monorime. C'est un état mixte qui tient de la strophe par l'unité de rime et de l'absence de strophe par l'indéfini du nombre de vers ; c'est le mille-pattes à structure uniforme. Le monorime rappelle les laisses assonancées du

moyen âge. Par bonheur, comme la poésie moderne exige des rimes plus régulières que les antiques assonances et comme il est difficile d'aligner un nombre très grand de rimes semblables, la tirade monorime reste courte. Elle n'apparaîtra jamais que comme une fantaisie d'auteur, non comme une beauté.

Rappelons l'exemple français du *Château d'If*, qu'on trouvera cité partout. Il existe un vieil exemple wallon, le *Portrait d'un bon Liégeois*, signé J. L. (Lamaye) dans l'*Annuaire* de la Société de Littérature wallonne (1re année, 1863). En voici un, plus récent, de Ch. Bartholomez : *Li corèdjeû.*

Mi, sins m' vanter, dj' so-st-on fwért ome,
Kinohou di Lîdje djusqu'a Rome.
Mi simblâbe, d'ine bafe dji l'assome !
Èt m' mârtê, qwand dj' fîr so l'èglome,
Mi sonle ossi lèdjîr qu'ine plome :
C'èst pus' qui râre qwand il atome
Qu'avå l' djournêye dji pète on some.
Po mès fwèces tot l' vinâve mi r'nome
Èt c'èst « li Corèdjeû » qu'on m' nome.
Ossi, fåt qui dj' ramasse ine some !
Mågré lès qwåtrons d'oûs qui dj' home,
Lès gotes qui dj' beû, lès pîpes qui dj' fome,
Pus tård po l' seû, dj'årè-st-ine pome.
Qui dj' trîme fwért ou pô, c'èst tot-come ;
Même qwand dj'a m' front coviért di home,
Djamåy dji n' flåwih' ni distome.
Portant qu' ploûsse, qu'i nîve, qu'il alome,
Dj'oûveûre todis tant qui l' nut' tome !

Un autre de P. Westphal :

Mins, qwè 'nn' èst-i ?
Dj'ènn' a sôrti
Sins èsse rosti.
Mins dj' bisa come in-assoti !
Ossu, djèl dis
Ci laid londi
M'a stu mådit :
Dji m'ènnè sovinrè todis !

II. — Le distique

La plus simple des combinaisons de vers est le distique. On pourrait considérer comme distiques tous les couples de deux vers rimant ensemble. En ce cas, tous les poèmes à rimes plates seraient en distiques, et il n'y aurait point de poème en réalité qui ne fût composé de strophes. Question de mots ? Nous ferons seulement remarquer ceci, que l'idée de strophe comporte, sauf certains cas exceptionnels, l'idée d'une unité, d'une concordance établie entre la pensée et la forme. Cette concordance manque dans le poème à rimes plates, qui serait d'une monotonie intolérable si la phrase se terminait chaque fois avec le distique de deux en deux vers. Il n'y a donc point de longs poèmes en distiques, mais seulement des pièces en général assez courtes. Nous connaissons une apparente exception. Un dominicain liégeois, Hugues Lecocq, a publié, en 1916, à Louvain, un gros volume sous le titre : *Les quinze mystères du rosaire de Notre-Dame pour les gens de Wallonie.* Œuvre charmante qui a la naïveté des vieux noëls. Elle est toute en distiques et se laisse lire sans monotonie. Mais hâtons-nous d'ajouter qu'elle n'est pas en discours suivi comme *La chute d'un ange.* Elle est partagée en courtes pièces de sept distiques ; et puis, grâce aux ressources modernes de métrique, qui permettent de varier la coupe du vers, grâce à l'enjambement possible du sens au delà du point final, on lit sans trop de pauses obligatoires ces quatorze vers, on regarde le dessin d'Auguste Donnay, et l'on est rafraîchi pour entamer la pièce suivante. La voix n'est pas contrainte à descendre lamentablement à la fin de chaque couple de vers, preuve que le point final est un peu insidieux. Les quatre vers suivants, par exemple, où l'auteur définit précisément le distique, ne forment-ils pas un quatrain ?

> La simplicité brève et noble du distique
> Au moindre des sujets prête une ampleur biblique :
> C'est le manteau de bure ou la chape d'orfroi,
> Selon qu'à s'en servir le poète est adroit.

L'exception n'est donc qu'apparente et nous continuons à dire qu'il ne peut exister de long poème d'une venue en distiques.

Les plus courtes des pièces sont évidemment les pensées ou maximes isolées formulées en deux vers. Il serait puéril de les ranger dans le chapitre des poèmes à forme fixe. Il existe des recueils où les distiques se suivent sans autre liaison entre eux qu'une certaine parenté de sujet. On ne donnera point le nom de poème à une feuille de billets de caramels, bien que chaque billet, comme on sait, contienne une pensée de haut style sur l'amour. Il existe un ouvrage, du verviétois J.-S. Renier, portant le titre de *Spots rimés* (Verviers, 1871), qui contient des sentences morales imitant en vieux style la forme des proverbes populaires :

Quéque fèye trop' du politèsse
Fait crainde qu'ile nu catche quéque lès'.

C'èst drale : jamây on boveû
N' tûse a s' wârder 'ne pome po l' seû.

Il y a ainsi cinquante pages de maximes, qui rappellent les distiques latins d'un certain Caton, très goûtés au moyen âge. Dans le recueil de Jean Bury, *Pinsêyes èt Râvions*, il y a aussi nombre de distiques isolés :

Foûs dè malin riselèt d'ine djint
Il aspritche téne fèye dè vènin.

So l' creûs dèl vicârêye plantêye divins lès ponnes
Li coûr èst-on crucefis qui son-ne èt qui s' forson-ne.

Li ci qu'a sofrou comprind lès sofrances
Èt sét rapâfter l'âme qu'èst d'vins dès transes.

Tot le monde si creût 'ne saqwè : vos-ètindez Nicaise
Qui s' dîrè musicyin pace qu'i pwète li grosse caisse !

Abordons le vrai poème en distiques. Une pièce peut être en distiques isolés à rime plate ou engrenés à rimes croisées.

1er Mode : Rimes plates

Distiques en vers de huit syllabes :

La dure épreuve va finir :
Mon cœur, souris à l'avenir.

Ils sont passés, les jours d'alarmes
Où j'étais triste jusqu'aux larmes.
(Verlaine, *La bonne Chanson*).

En vers de 11 syllabes : cf. M. Desbordes-Valmore, *Poésies posthumes*, vers cités par A. Dorchain, *l'Art des vers*, p. 225.

En vers de 12 syllabes :

Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
Le Malheur a percé mon vieux cœur de sa lance.

Le sang de mon vieux cœur n'a fait qu'un jet vermeil,
Puis s'est évaporé sur les fleurs au soleil.
(Verlaine, *Sagesse*).

Elle a, sans le savoir, la fraîcheur d'un matin
Qu'emplit l'agreste odeur de la sauge et du thym.

Sa candeur, sa douceur enchantent la pensée :
Elle est comme une fleur couverte de rosée !

O délices ! j'envie, à chacun de ses pas,
Le gazon qui fléchit sous ses pieds délicats !
(F. Séverin, *L'humble trésor*).

2e Mode : Rimes croisées

En ce cas, il faut que deux distiques soient accouplés en une unité supérieure au point de vue de la rime. On se demandera pourquoi ces couples ne sont pas tout simplement dénommés quatrains. La différence consiste en ce qu'il y a un repos et une chute de la voix de deux en deux vers. Quatrains si l'on veut au point de vue de la rime, ces vers restent distiques au point de vue de la pensée et du rythme.

Distiques engrenés, de 8 syllabes :

Avant-hier la pauvre Lise,
Sans crier gare, a trépassé.

Elle est au milieu de l'église,
Sur un tréteau qu'on a dressé...
(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.

Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs...
(VERLAINE, *Romances sans paroles*)

Il arrive aussi qu'une pièce en distiques élargisse son rythme à la fin et se termine ainsi en deux distiques que l'unité de sens force à prononcer comme un vrai quatrain. Alors la voix se relève à la fin du second vers, au lieu de tomber. Telle est la courte et jolie pièce suivante, d'Ivan Gilkin :

La terre a bu la neige, et l'azur printanier
Sourit de voir neiger mille fleurs de prunier.

Le feuillage du saule, on dirait de l'or vierge,
Et c'est un lac d'argent qui reluit sous la berge.

Ailes jointes, les grands papillons de velours
S'endorment sur le cœur des fleurs aux parfums lourds.

La brise dort aussi. Nul souffle ne balance
Les humides roseaux où rêve le silence.

En jetant son filet, debout dans son bateau,
Le pêcheur a brisé la surface de l'eau.

De même qu'il capture en ses étroites mailles
De beaux poissons parés d'éclatantes écailles,
Puissé-je aussi pêcher, dans le vaste univers,
Des songes merveilleux aux filets de mes vers !

Nous ne connaissons pas de vraies pièces composées de distiques en wallon. La voix qui retombe de deux en deux vers

produit en effet de monotonie. Cet effet peut être exploité pour énoncer quelque chose de lugubre, comme dans la pièce de Gabriel Vicaire : *la pauvre Lise*, ou pour exprimer des notations brèves, détachées, comme dans la pièce citée d'Ivan Gilkin. Que nos poètes wallons s'y essayent !

On range d'ordinaire les ïambes parmi les pièces à forme fixe. Ce mot désigne simplement — et il est bien mal choisi — une suite de distiques engrenés deux à deux ou une suite de quatrains composés de vers alternativement grands et petits. Les vers 1 et 3 sont longs ; les vers 2 et 4 sont plus courts : ils ont six ou huit syllabes. On connaît les ïambes d'Auguste Barbier ; voici un exemple wallon :

Li Belgique ric'nohante wåderè todis l' sovenance
Dè prumî rwè qu'èlle a pièrdou ;
Sovenez-ve qui bin dès låmes, ås djoûs qu'on sona s' transe,
Bin dès låmes di r'grèt ont corou...
(*Léopold II*, par Em. GÉRARD, BSLW., t. 29, p. 21)

III. — Le tercet

A cause de ses trois vers, le tercet ne forme une unité fermée que s'il est monorime.

Il y a des tercets monorimes de toute dimension de vers. Ex., vers de 4 syllabes :

Patwès, m'n-ami,
Tènez-vous bî :
Vos n' tchérez nî ! (Patois de Nivelles)
(HANON DE LOUVET, BSLW., t. 34, p. 13)

En voici un de 12+12+13 syllabes. Le 3e vers forme refrain de « cramignon » ; il est composé d'une anacrouse, à compter à part, suivie d'un vers régulier de 12 syllabes :

Di tos cès bês prétimps, divins m' coûr dj'a wårdé
Ine plåye todis droviète, qui l' sovenance fait son-ner :
Ah ! Rivenez, bèlès djoûrnêyes di nos vint ans passés !
(Ch. GOSSENS, BSLW., t. 29, p. 39)

J'ai trouvé un autre exemple en vers de 14 syllabes : c'est aussi un cramignon .

On djoû qu'on solo d' prêtimps m'aveût miné so les tchamps,
Dji trova treûs djônès fèyes qui s' porminît tot tûsant:
Dji loumeta èt dji m' broula, come turtos l' frît à vint ans.
(BSLW., t. 7, p. 75)

Il y a des tercets monorimes en français, mais ils sont rares. Voici deux exemples. Verlaine, *Fêtes galantes* :

Cependant la lune se lève,
Et l'esquif, en sa course brève,
File gaîment sur l'eau qui rêve...

Dorchain, *Vers la lumière*, pièce intitulée *Préceptes* :

Chante donc des chants purs devant les purs autels ;
Et les temps à venir les retrouveront tels,
Roulant de cœurs en cœurs en échos immortels.

Mais il est arrivé au contraire à Verlaine de composer des tercets sans rime ! Ils paraissent en avoir, parce que le troisième vers répète le premier. Quant au second, il ne rime avec rien !

Voici mes mains, qui n'ont pas travaillé,
Pour les charbons ardents et l'encens rare ;
Voici mes mains qui n'ont pas travaillé...

Voici mon cœur, qui n'a battu qu'en vain,
Pour palpiter aux ronces du Calvaire ;
Voici mon cœur qui n'a battu qu'en vain...

Voici mes pieds, frivoles voyageurs,
Pour accourir aux cris de votre grâce...

A l'ordinaire, le tercet a deux rimes. Il contient donc un vers qui n'aura sa rime jumelle que dans le tercet suivant. Divers agencements sont possibles. Les plus usités sont 1° *aab.ccb*, 2° *abb.acc*, 3° *aba.aba*, 4° *aba.bab*, 5° *aba.bcb.cdc.ded*, etc.

Dans les quatre premiers modes, les couples de tercets forment un système fermé, à deux rimes répétées trois fois, ou à trois rimes répétées deux fois. Pourtant chaque couple de tercets ne se confond pas avec le sizain, parce qu'il y a pause et chute de la voix à la fin du troisième vers .

Type *aab.ccb.ddb* :

Pâle de tes adieux et vain de ton amour,
Me voici gravissant les pentes du retour,
Et les roses du soir me troublent jusqu'aux pleurs !

Je rentre dans la paix et dans le souvenir ;
Mais des ailes en moi s'ouvrent vers l'avenir
A travers le hallier des présentes douleurs.

L'espérance vivace étouffe les regrets ;
Et les vierges jardins de nos âmes sont prêts
A frémir avant peu sous de nouvelles fleurs.

(VERLAINE)

Type *abb.acc* :

Quand la mort effeuilla tes roses, m'aimais-tu ?
Ah ! n'importe ! que les ténèbres te soient douces !
Pleines de lits de fleurs, pleines de bancs de mousses.

Plus douces que mon cœur, faible cœur qui s'est tu,
Et n'osa te troubler, reine, en tes rêveries,
Mais plein d'humbles trésors qui t'eussent attendrie.

(F. SÉVERIN, *L'humble trésor*)

Type *aab.cbc* ; emprunté à la fin d'un sonnet de Verlaine, *Poèmes saturniens*, VI :

Est-elle brune, blonde ou rousse ? — Je l'ignore.
Son nom ? — Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues ;
Et, pour sa voix, lointaine et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Autre exemple, qui est le début d'une pièce de Haraucourt, *l'Ame nue* (p. 211), *aab.cbc* :

Frère, le plus aimé de mes plus chers amis,
Esprit vibrant et souple où la nature a mis
Des grandeurs de poète et des douceurs de femme ;

Toi qui me consolais dans mes jours de rancœur,
Qui réchauffais mon âme aux chaleurs de ton âme
Quand le dégoût d'être homme humiliait mon cœur ;

Toi qui lis dans ma vie et qui sauras peut-être
Le lourd regret que nul ne doit jamais connaître
Et qui me fait pleurer le soir comme un enfant :

En mémoire de nous je te donne ce livre...

On peut ranger ensemble les types 3 et 4, *aba.aba* et *aba.bab*. Il n'intervient point de nouvelle rime qui conditionne celle de la strophe suivante. La pièce pourrait se continuer sur les deux mêmes rimes que dans les deux strophes du début ou, comme dans les sizains, sur des rimes nouvelles non engrenées aux précédentes. Si étrange que paraisse le fait, c'est le premier mode qui sourit le plus aux poètes, sans doute à cause de la difficulté même du procédé. Je trouve dans Rollinat, *l'Abîme*, trois pièces de ce type (p. 78, 109, 238) ; mais le premier vers est répété aux strophes de nombre pair, le troisième aux strophes de nombre impair. Cet agencement pourrait donc prendre place dans la catégorie des poèmes à forme fixe ; mais, comme tant d'autres d'invention récente, il n'y est pas catalogué. Voici un fragment de la pièce intitulée *La douceur* (p. 78) :

Comme l'eau, comme la nuit,
Deux sphynx aimés qu'on redoute,
La Douceur tente et séduit.

On la recherche, on la suit,
Mais elle nous laisse un doute...
Comme l'eau, comme la nuit.

Si par hasard on la fuit,
La huileuse nous envoûte :
La Douceur tente et séduit...

Il existe enfin une autre espèce de tercet sur deux rimes, auquel on a laissé son nom italien de *terza rima*. C'est la stance de la *Divine Comédie*. Le système d'entrelacement des rimes est *aba.bcb.cdc.ded... xyx.yzy.z*. Au début, il n'y aura que deux rimes en *a*, à la fin deux rimes en *z*. Partout ailleurs, il y a trois rimes semblables. Chaque rime nouvelle occupe le second vers d'une strophe et les deux vers extrêmes de la strophe suivante. Rimes masculines et féminines alternativement, sauf exception.

Exemple en vers de 12 syllabes :

> Que faire, songe-t-il, en un tel jugement ? —
> Chimène à ses genoux pleurait toutes ses larmes.
> Il la prit par la main et, très courtoisement :
>
> Relève-toi, ma fille, et calme tes alarmes ;
> Car, sur le cœur d'un prince espagnol et chrétien,
> Les larmes de tes yeux sont de trop fortes armes.
>
> Certes, Bivar m'est cher ; c'est l'espoir, le soutien
> De Castille ; et pourtant j'accorde ta requête.
> Il mourra si tu veux, ô Chimène, il est tien.
>
> (J. M. DE HÉRÉDIA, *Les Trophées*, p. 171)

> Descendons vers les bois : c'est l'Eden qui s'éveille.
> Ils sont beaux jusqu'aux pleurs, ces jardins inconnus.
> Mais eux, dans ta beauté, voient une autre merveille.
>
> Viens, partout égarés et partout bienvenus !
> Si tu foules des fleurs trop pleines de rosée,
> Mes baisers tout à l'heure essuieront tes pieds nus.
>
> (F. SÉVERIN, *L'humble Trésor*)

Cette forme de tercet a conquis la faveur. Rien que dans un livre d'Edmond Haraucourt, *L'âme nue*, nous trouvons huit pièces de ce type. L'une d'elle, *Soir d'été* (p. 111), n'a que des rimes féminines, soit dit à l'adresse des novices qui s'imaginent, sur la foi des petits manuels scolaires, qu'il n'y a point de salut en dehors de la sacro-sainte alternance des rimes masculines et féminines.

Parfois aussi les tercets, au lieu de former une chaîne continue, sont séparés par un vers isolé. Ce vers rime avec le second du tercet. C'est tout-à-fait le système du quatrain à rimes alternantes. Pourquoi l'ensemble n'est-il pas baptisé du nom de quatrain ? Parce qu'il y a toujours un repos à la fin du troisième vers ; parce qu'il y a une différence de pensée ou de mouvement entre le tercet et le vers suivant. Exemple :

Je t'aime ; et l'on a ri d'entendre nos sanglots :
Mais, ainsi qu'un lotus descend sur l'eau qui coule,
Je suivrai mon destin, le cœur et les yeux clos.

Si tu m'aimes un peu, que m'importe la foule ?

Je t'aime, et j'ai perdu ton sourire et ta voix :
Mais, comme des parfums vers un dieu qu'on encense,
J'élève mes regards aux astres que tu vois.

Si tu m'aimes toujours, que m'importe l'absence ?...
(HARAUCOURT, *L'âme nue, Romance*, p. 147)

IV. — Le quatrain

La strophe de quatre vers ou quatrain est certainement la forme la plus employée. On la trouve en vers de toute longueur, en vers égaux ou inégaux, à rimes alternées ou croisées, quelquefois monorimes ou à rimes plates. La combinaison de ces divers caractères peut produire plusieurs centaines de modèles. Nous n'essayerons pas d'en épuiser la série !

STROPHES DE 4 VERS ÉGAUX

Vers de 4 syllabes, *abba* :

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges !
(VERLAINE, *Rom. sans paroles*)

Vers de 5 syllabes, *abba* :

Dans l'interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.

(VERLAINE, *Ibid.*)

Vers de 5 syllabes, *abba* :

Tu refleuriras
Dans une Elysée !
Ame méprisée,
Tu rayonneras !

Tu n'es pas de celles
Qu'un coup du destin
Dissipe soudain
En mille étincelles.

(VERLAINE, *Jadis et naguères*)

Voy. Gabriel Vicaire, *la Vierge au lavoir.*

Vers de 5 syllabes, *abab* :

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout Espoir ;
Dormez, toute Envie !

(VERLAINE, *Sagesse*)

Vers de 5 syllabes, *abab* :

Que, dans l'air qui tremble,
Votre hymne éclatant
Vole, éclate et semble
Un déchaînement !

(V. HUGO, *Toute la lyre*)

Vers de 6 syllabes, *abba* :

Ah ! qu'as-tu donc, pauvrette ?
Pourquoi pleurer ainsi ?
Laisse là le souci :
Prends la fleur d'amourette.

Hélas ! le bon gros cochon
Qui, dans la paix de son âme,
Agitait, comme une flamme,
Sa queue en tire-bouchon !

abab :

Quand vient le temps des mûres,
Que les galants sont doux !
Que de joyeux murmures
A tous leurs rendez-vous !

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

Dans l'exemple suivant, de Verlaine, le 2e vers n'a pas de rime ; les vers 1 et 3 riment ensemble, le 4e rime avec le premier en reproduisant le même mot.

abaa :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette rancœur
Qui pénètre mon cœur ?

Oh ! bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
Oh ! le chant de la pluie !

Vers de 7 syllabes, *abba* :

La morale la meilleure
En ce monde où les plus fous
Sont les plus sages de tous,
C'est encor d'oublier l'heure.

Il s'agit de n'être point
Mélancolique et morose
La vie est-elle une chose
Grave et réelle à ce point ?

(VERLAINE, *Jadis et naguères*)

Dès qu'arrive le dimanche,
Marion, qui veut danser,
Commence à se trémousser
En passant sa cotte blanche.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

Vers de 8 syllabes, *abba* :

Mais à voir Jeanne, si gentille,
Les yeux rieurs, l'air avenant,
Plus d'un pense en se retournant :
« Tudieu ! le joli brin de fille ! »

C'est fête. On chante, on se trémousse.
Aujourd'hui tous les chats sont gris.
Jean fait tomber, le mal appris !
La grande Lise sur la mousse.

(G. VICAIRE, *Ibid.*)

abab :

Elle marche comme une reine
Au milieu d'un peuple empressé ;
Moi, je suis l'humble marjolaine
Qui fleurit quand elle a passé. (*Ibid.*)

Elle jouait avec sa chatte,
Et c'était merveille de voir
La main blanche et la blanche patte
S'ébattre dans l'ombre du soir.

(VERLAINE, *Poèmes saturniens*)

abab :

A travers mes songes sans nombre,
J'écoutais son parler joyeux ;
Et mon front s'éclairait dans l'ombre
A la lumière de ses yeux.

(Victor HUGO, *Contemplations*, *Pauca meae*, VI)

abab :

Je préfère, aux biens dont s'enivre
L'orgueil des soldats ou du roi,
L'ombre que tu fais sur mon livre
Quand ton front se penche sur moi.

(*Ibid.*, livre II, XXII)

abab :

Lorsque la dalle fut scellée,
Et lorsque le dernier ami
Eut quitté la funèbre allée
Où rêve le Maître endormi,

Un rayon neigea sur les branches ;
Et Pierrot, drapé d'un rideau,
Parut, entre les tombes blanches,
Blanc et fluet comme un jet d'eau...
(Paul ARÈNE, *Sur la tombe de Th. Gautier*)

abba (4 vers féminins) :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse !
(VERLAINE, *Sagesse*)

Vers de 9 syllabes, *abba* (césurés 4+5) :

De la musique avant toute chose ;
Et, pour cela, préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir les mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.
(VERLAINE, *Jadis et naguères*)

abba (4 vers masculins) :

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours ;
Tournez souvent et tournez toujours ;
Tournez, tournez au son des hautbois.
(*Ibid.*)

(Césurés 3+3+3) :

Oh ! la route est étrange le soir !
Ses détours incertains par les terres,
Sa blancheur qui se tord dans le noir,
Semblent nous menacer d'un mystère.
(Louis MERCIER, *Les voix de la terre et du temps*)

Vers de 10 syllabes, *abba* (césurés 4+6) :

Donc ce sera par un clair jour d'été :
Le grand soleil, complice de ma joie
Fera, parmi le satin et la soie,
Plus belle encor votre chère beauté.

(VERLAINE, *La bonne chanson*)

abba (césurés 5+5) :

Voici bien longtemps qu'aux bois ont fleuri
Les philibanberts avec les pervenches ;
Un silence lourd règne sous les branches ;
Le ruisseau d'argent est presque tari.

abab :

Dors, tu sera gueux, gueux jusqu'à la tombe.
Qu'on soit parpaillot, juif ou bon chrétien,
Comme grêle aux champs, la misère tombe
Sur les pauvres gens qui n'y peuvent rien.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

Vers de 11 syllabes, *abab* (césurés 4+7) :

Et c'est la nuit, la nuit bleue aux mille étoiles ;
Une campagne évangélique s'étend,
Sévère et douce, et, vagues comme des voiles,
Les branches d'arbre ont l'air d'ailes s'agitant.

(VERLAINE, *Jadis et naguères*)

Vers de 12 syllabes, *abab* :

L'église de chez nous n'a pour toute richesse
Qu'un chemin de la croix peint en beau vermillon ;
Mais c'est à pleine voix qu'on y chante la messe,
Et rien n'est plus charmant que notre carillon.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

aabb :

Sous les triples piliers des colonnes moresques,
En cercle sont placés des soldats gigantesques,
Dont le casque fermé, chargé de cimiers blancs,
Laisse à peine entrevoir les yeux étincelants.

(A. DE VIGNY, *La neige*)

abab :

Que lui sont les amants ? que lui sont les aimés,
Et ces cœurs enfantins que la terre émerveille ?
Le plus beau songe encore est sous les yeux fermés ;
Il n'est rien au dehors qui vaille qu'on s'éveille.
(F. SÉVERIN, *Un chant dans l'ombre*)

abba :

Quand j'ouvris ma fenêtre, oh ! quel enchantement !
De la neige partout avec un soleil rose !
Une indicible paix était sur toute chose ;
On eût cru voir rêver la Belle au bois dormant.

Comme une demoiselle en robe de dimanche,
Mon cher petit village était vêtu de blanc ;
L'hiver, le vieil hiver est un rude galant
Qui fait encor l'amour avec sa barbe blanche.
(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

QUATRAINS A VERS INÉGAUX

6.6.2.6, *abab* :

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité :
Le buste
Survit à la cité ;

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent,
Plus forts que les airains.
(Th. GAUTIER, *Emaux et camées*, *l'Art*)

7.7.7.5, *abab* :

Hourra ! le voici venu,
A cheval sur une tonne,
Le satyre au pied cornu,
Le joyeux automne !

Et, quoi qu'il puisse arriver,
Jamais un Bressan ne boude
Dès qu'il s'agit de lever
Gentiment le coude.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

abab :

Déjà le boudin rissole.
Entendez-vous, compagnons,
Chanter dans la casserole
Les petits oignons ?

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

abba :

Ce matin j'entre allumer
Ma bouffarde à la cuisine :
« Bonjour, petite Claudine,
Voulez-vous m'aimer ? »

(*Ibid.*)

7.7.7.3, *abba* :

Je viens de voir quelque chose
D'absolument folichon :
C'est un amour de cochon
Blanc et rose !

(*Ibid.*)

7.7.7.2, *abab* :

Mon Dieu, que l'hiver est loin !
Dans la fraîcheur matinale,
Quelle bonne odeur de foin
S'exhale !

(*Ibid.*)

7.7.5.5, *abba* :

Minuit. La plaine est gelée.
Carillonneurs, dig, ding, don,
Sonnez le bourdon
A toute volée.

Roi débonnaire et barbu,
Monseigneur Noël arrive,
Rond comme une grive
Après qu'elle a bu !

(*Ibid.*)

7.7.3.7, *abab* :

Avant que tu t'en ailles,
Pâle étoile du matin...,
— Mille cailles
Chantent, chantent dans le thym —

Tourne devers le poète
Dont les yeux sont pleins d'amour...,
— L'alouette
Monte au ciel avec le jour —

Tourne ton regard que noie
L'aurore dans son azur.
— Quelle joie
Parmi les champs de blé mur ! —

(VERLAINE, *La bonne chanson*)

Ses beaux yeux n'ont plus de flamme ;
Elle tremble au moindre vent ;
Mais son âme
Est aussi jeune qu'avant.

(Charles LE GOFFIC, *Marivône*)

8.8.8.3, *abab* :

Là-bas, dans l'étroite ravine,
Entre deux touffes d'églantier,
Plein de mousse et de fleurs, chemine
Un sentier.

Ombreux ; car les grandes ramures,
Cachant des nids sous leurs arceaux,
Frissonnent le soir aux murmures
Des ruisseaux.

(Albert TINCHANT, *Sérénités*)

8.8.8.4, *abba* :

Mystérieux comme la nuit,
Dans sa robe de velours sombre,
Ses yeux semblent à travers l'ombre
Un feu qui luit.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

8.8.8.4, *abab* :

Ah ! si vous saviez comme on pleure
De vivre seul et sans foyer,
Quelquefois, devant ma demeure
Vous passeriez.

Si vous saviez ce que fait naître
Dans l'âme triste un pur regard,
Vous regarderiez ma fenêtre
Comme au hasard.

Si vous saviez quel baume apporte
Au cœur la présence d'un cœur,
Vous vous assoiriez sous ma porte
Comme une sœur.

Si vous saviez que je vous aime,
Surtout si vous saviez comment,
Vous entreriez peut-être même
Tout simplement.

(SULLY-PRUDHOMME, *Prière*)

8.6.8.6, *abab* :

L'abeille, pour boire des pleurs
Sort de sa ruche aimée,
Et va sucer l'âme des fleurs
Dont la plaine est semée.

(SAINT-AMANT, *Le Soleil levant*)

8.8.4.4, *abab* :

Les Faunes, hors de leurs cachettes,
Avancent leurs profils sournois.
Sonnez, clochettes,
Au fond des bois.

(V. HUGO, *Théâtre en liberté* : *la forêt mouillée*)

8.1.8.1, *aabb* :

Meurs donc, la fanfare méchante
Chante
Ta chute au milieu des clameurs :
Meurs !

(V. HUGO, *Odes et ballades* : *la chasse du Burgrave*)

10.10.10.5, *aabb* :

Bien que nous n'ayons, en ce froid décembre,
Ni de beau feu clair égayant la chambre,
Ni linge embaumé, ni joyeux berceau,
Dors comme un oiseau.

(M. BOUCHOR, *Noël, berceuse de la Vierge*)

10.5.10.5, *abab* :

Vous qui m'aiderez dans mon agonie,
Ne me dites rien ;
Faite que j'entende un peu d'harmonie
Et je mourrai bien.

La musique apaise, enchante et délie
Des choses d'en bas ;
Bercez ma douleur ; je vous en supplie,
Ne lui parlez pas !

(SULLY-PRUDHOMME, *Solitudes : l'agonie*)

11.3.11.3, *abab* :

J'ai dit mon secret aux fleurettes des champs,
Aux fleurettes,
Si douces toujours, même aux yeux des méchants,
Si discrètes !

J'ai dit mon secret au nuage flottant,
Au nuage,
Qui marche et poursuit dans l'azur éclatant
Son voyage...

(André VAN HASSELT, *Etudes rythmiques*)

12.8.12.8, *abab* :

Elle a le charme exquis de tout ce qui s'ignore :
Elle est blanche, elle a dix-sept ans ;
Elle rayonne, elle a la clarté de l'aurore,
Comme elle a l'âge du printemps.

(Fr. COPPÉE, *Rédemption*)

12.6.12.6, *abab* :

C'était une humble église au ceintre surbaissé,
L'église où nous entrâmes,
Où depuis trois cents ans avaient déjà passé
Et pleuré bien des âmes.

(V. HUGO, *Chants du crépuscule*)

Id. :

C'est le sang de mon sang, c'est la chair de ma chair ;
Je l'attends et je l'aime.
Ah ! je sens qu'il tressaille et qu'il m'est déjà cher !
C'est un autre moi-même. »

(Jean AICARD, *La chanson de l'enfant, détachement*)

12.3.12.3, *abab* :

Devant ces preux semant les progrès, les désastres,
Et le bruit,
Les rois disparaissaient comme des fuites d'astres
Dans la nuit.

(V. HUGO, *Toute la lyre*)

QUATRAINS WALLONS

5 syllabes, *aabb* :

Michél èt Djôdjè,
An cabriyolèt,
È vont å Tchåtrou
Fé dèz coupèrous.

(Ancien dicton)

abab :

Alez bin è scole,
Mès p'tits binamés :
Pus tård on s' disole
S'on n' sét a *ni* b.

(Ed. REMOUCHAMPS, BSLW., t. 20, p. 297)

6 syllabes, *abab* :

Sès dj'vès sont come tot-ôr ;
Sès ûs, bleûs come lu cî
Su tchant, 'n' fait nin bon d' l'ôre, —
Oû on moûrt a sès pîs.
(Dial. de Malmedy, Clément MULLER, *Lu bwès èmacralé*, BSLW., t. 35, p. 156)

8 syllabes, *abab* :

Ossu, dès scolîs come lès meu-n's,
Qwand i sont a l'adje di rêzon,
N'ont pus mèsâhe di l'ègzameun'
Po fé leû prumîre comugnon !
(SIMONON, *Ma tante Sarah*)

abba :

Tos lès plaîsirs qui dj'a c'nohou
Mi v'nèt dire tot bas : « Prind corèdje ;
Sondje, qwand l' cîr èst tchèrdjî d'orèdje,
Qu'on r'troûve on djoû l' boneûr pièrdou ».
(J. VRINDTS)

Id. :

Pitit tchèrdin, qwand vos tchantez,
I m'sonle qui dj'ô l'vwès da Marèye
Qui vint carèssî mès orèyes,
Come li doûs vint d'on djoû d'osté.
(T. BRAHY, *Œuvres* post., p. 81)

12 syllabes, *aabb* :

On cwarbô, vî spindjeû èt tot nwar abiyî,
On djoû èsteûve a pièsse al copète d'on gayî.
Didins s' bètch on fromadje, èt, stèc come on piquèt,
An-atindant l' soper mûseûve on p'tit bokèt.
(Dial. de Namur. WÉROTTE, *Œuvres*, p. 13)

abba :

Ine odeûr di cûhêye rambauméve tot l' botique,
Dismètant qu' so lès cleûses èt lès plantches, tot avå,
Lès d'mèys-pans, lès qwårlèts, mitchoterèyes èt golzås
Ritoumît doûcètemint tot rawårdant l' pratique.
(L. LAGAUCHE, *Li p'tit hièrdî*, p. 111)

Alexandrins ternaires, *abab* :

Avå lès tchamps, | qwand l' clér solo | sème dès carèsses
So lès avonnes | qui ẓuẓinèt | lanwoureûsemint,
Don-ci don-la | dès p'titès fleûrs | boutèt leû tièsse
Come po hoûter | l' lèdjîre tchanson | qui vole å vint...

(Emile WIKET, BSLW., t. 57, p. 39)

VERS INÉGAUX

4.4.8.4, *monorime* :

Lès payes ponèt,
Lès tchés vèssèt,
Lès vîlès fames su rassôlèt
Po fé l' cafè.

(Dial. verviétois, formulette enfantine)

6.6.2.6. Voy. A. Xhignesse, *Li zûvion*, Bull. S.L.W., t. 51, p. 31.

7.5.7.5, *abab* :

Il aveût tchèstê èt cinse,
Èt dès rintes sins fin !
I minéve li train d'on prince,
D'on prince sovèrain.

Divins s' mohone magnifique
Qu'i s'aveût bati,
Il aveût trinte dômèstiques
Èsprès po l' sièrvi.

(SIMONON, *Li mårticot*, p. 123)

8.8.8.4, *aabb* :

Dji n' veû pus, so lès magriyètes,
Lès pièles qui l' rosêye vint d'î mète :
Sèreût-ce pace qu'i ne tome pus so m' coûr
Dès pièles d'amour ?

(Lucien COLSON, BSLW., t. 42, p. 251)

8.4.8.4, *abab* :

Å bwérd d'ine êwe, quéquès grands plopes
Loukèt toûrner
On pôve vî molin qui n' pout hope,
Tot d'hâmoné.

Si rowe, qu'èst-ossi vète qu'ine yèbe,
Halcote â vint,
Èt s' ni vât-êle minme pus l' côp d' hèpe
Qu'on donreût d'vins.
(J. VRINDTS, *Li vî molin*, BSLW., t. 27, p. 397)

8.4.8.4, *aabb* :

Duzeû l' fleûr qu'a stu baptisêye
Dèl clére rôsêye,
Èt bagne su côrsulèt spité
Du doûce clârté...
(Martin LEJEUNE, *Lu mârtê d'êwe*, BSLW., t. 42, p. 279)

9.9.9.3, *abab* :

Nin si près ! | mès èfants ; | l'êwe èst traite.
So 'ne sègonde | on måleûr | vis sorvint.
On saut d' raine, | on pâvion | qu'on-awaite :
Gloup, divins !
(Exemple inventé)

10.10.2.10, *aabb* :

Vo-ve-la riv'nou, Prétimps, come on hanteû
Tot èmainné, mais si bê, si djoyeûs,
Si tére,
Qui c'èst 'ne liyèsse a v' vèy sûde avâ l' tére.
(A. XHIGNESSE, BSLW., t. 55, p. 225)

11.11.11.6, (césuré 5+6), *abba* :

Lu pus deûr dès côps | qui rèsdonde è fond d' l'âme,
N'èst nin d'èsse qwité | par ine lânerèsse d'amour ;
Mais c'èst qwand l'ami | d' vosse pinsêye èt d' vosse coûr
Vus trayih' èt v' difâme.
(Exemple inventé)

12.12.6.6, *aabb* :

Å mitan dèl prairèye Lisète s'a-t-aresté,
Di sès p'tits deûts d'foyetant ine margarite dès prés :
Ni d'mandez måy às fleûrs
Qui l' bêté èt l' sinteûr !...
(Chanson de cramignon, BSLW., t. 7, p. 71)

12.6.12.6, *abab* :

Nos mohons s'èbarquît po trover quéque saqwè.
Po qwèri, c'èst-åhèy,
Mais c'èst trover qu'i fât ! surtout qui, d'vins lès bwès,
Tot l' monde qwîrt ine bèderèye.
(J. VRINDTS, *Pitit tåvlê*, BSLW., t. 27, p. 406)

12.12.12.3, *abba* :

Èle passa djondant d' mi : si bêté m'èstchanta ;
Dji m' sinta tot fruzi, mi coûr s'impliha d' djôye ;
Èt dismètant qu' firemint èle rotéve, la, so l' vôye,
Dji sondja !...
(Michel DUCHATTO fils, *Simpe istwére*, BSLW., t. 57, p. 170)

V. — Strophe de cinq vers

La strophe de cinq vers est également très employée. Combinée avec le grand vers, avec une rime triple, elle apparaît plus somptueuse. En petits vers, elle est légère, gracieuse, charmante On peut combiner ses deux rimes de diverses manières : *abaab, ababa, abbab, abbaa, ababb, aabab, aabba.* La plus usitée de ces formes est *abaab.* — On a composé aussi parfois des quintains monorimes, mais dans une pièce on doit les faire alterner avec d'autres strophes à rimes variées. C'est ce qui est appliqué dans l'exemple suivant :

Entendez-vous le vent qui pleure ?
Il nous dit que rien ne demeure,
Que toute espérance nous leurre,
Et qu'il faut qu'on passe et qu'on meure
Comme passe le Vent qui pleure.

Si j'étais le Vent, j'irais chaque nuit
Rêver et pleurer dans la nuit sans bruit ;
J'irais m'égarer dans les cimetières,
Et, dernier écho du monde vivant,
Chanter pour les morts des chants de prières,
Si j'étais le Vent...
(Edmond HARAUCOURT, *L'âme nue, le Vent*)

Passons au véritable quintain organisé sur deux rimes. Nous mettrons à part les strophes à vers égaux et celles à vers inégaux.

VERS ÉGAUX

5 syllabes, *abaab* :

Prés que l'onde arrose !
Vapeur de l'autel !
Lèvres de la rose.
Où l'abeille pose
Sa bouche de miel !
(V. HUGO, *Feuilles d'automne : la prière pour tous*)

abbaa :

J'ai peur d'un baiser
Comme d'une abeille.
Je souffre et je veille
Sans me reposer.
J'ai peur d'un baiser !
(VERLAINE, *Romances sans paroles*)

6 syllabes, *abaab* :

Oh ! bien loin de la voie
Où marche le pécheur,
Chemine où Dieu t'envoie !
Enfant, garde ta joie !
Lys, garde ta blancheur !
(V. HUGO, *Feuilles d'automne : la prière pour tous*)

ababa :

Pourquoi triste, ô mon âme,
Triste jusqu'à la mort,
Quand l'effort te réclame,
Quand le suprême effort
Est là qui te réclame ?

(VERLAINE, *Sagesse*, XXII)

7 syllabes, *abbaa* :

Elles vont, la main dans la main ;
On ne les voit jamais qu'ensemble ;
Sans que l'une à l'autre ressemble,
Toujours, sur le même chemin,
Elles vont, la main dans la main.

(V. DE LAPRADE : *Le livre d'un père : les petites sœurs*)

abaab :

Près du pêcheur qui ruisselle,
Quand, tous deux, au jour naissant,
Nous errons dans la nacelle,
Laissant chanter l'homme frêle
Et gémir le flot puissant...

(V. HUGO, *Feuilles d'automne : soirée en mer*)

8 syllabes, *abbab* :

Chansonnettes, tristes ou gaies,
Toutes s'en vont de ton côté.
Je suis dans un cercle enchanté ;
Comme l'abeille autour des haies,
Je tourne autour de ta beauté.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

aabab :

Si je suis gai, c'est que la sève
Monte à flots, qu'une voix s'élève
D'ici, de là, douce à charmer ;
C'est que j'ai vu sourire, en rêve,
La mignonne qui doit m'aimer. (*Ibid.*)

abaab :

Il est charmant, ce paysage ;
Peu compliqué, mais, que veux-tu ?
Ce n'est qu'une mer de feuillage,
Où, timide, à peine surnage
Un tout petit clocher pointu. (*Ibid.*)

abaab :

Que ce soit Urgèle ou Morgane,
J'aime, en un rêve sans effroi,
Qu'une fée au corps diaphane,
Ainsi qu'une fleur qui se fane,
Vienne pencher son front sur moi.
(Victor HUGO, *Ballades*, I)

abbaa :

Dans le baiser pur du retour
Lorsque son âme m'a cherchée,
La mienne en vain s'était cachée :
La mienne a reconnu l'amour
Sous le baiser pur du retour.
(M. DESBORDES-VALMORE, *Son retour*, romance)

12 syllabes, *aabab* :

J'ai trop pleuré jadis pour des peines légères !
Mes douleurs aujourd'hui me sont des étrangères...
Elles ont beau parler à mots mystérieux
Et m'appeler dans l'ombre avec leurs voix légères :
Pour elles je n'ai plus de larmes dans les yeux.
(Fernand GREGH)

abaab :

Chez la mère Gagnoux nous avons tant dansé,
Tant poussé la romance et bu la chopinette
Qu'à la nuit bien souvent on était harassé.
Chez la mère Gagnoux nous avons embrassé
Plus d'une belle blonde et plus d'une brunette.
(G. VICAIRE)

Id. :

Artois aux gais talus où les chardons foisonnent,
Entremêlant aux blés leurs têtes de carmin,
Je t'aime quand le soir, tes moucherons bourdonnent,
Quand tes cloches, au loin, pieusement résonnent,
Et que j'erre au hasard, tout seul, sur le chemin.

(Jules BRETON, *L'Artois*)

ababa :

Les campagnes au loin dorment, silencieuses ;
Sous le ciel automnal les dernières des fleurs
Embaument, serpolets, menthes et scabieuses ;
L'horizon s'est fondu dans de grises couleurs ;
Les blancheurs des chemins s'en vont, silencieuses.

(Ch. GRANDMOUGIN, *De la terre aux étoiles*)

Le dernier vers reproduit à la rime le mot « silencieuses » du premier. C'est une demi-répétition, introduite systématiquement dans toute cette pièce (*Une lumière dans la nuit*).

VERS ÉGAUX. — EXEMPLES WALLONS

3 syllabes, *abaab* :

C'èst l' fifi !
C'èst l' mamé !
Agali
Come on d'zi...
Djans, dwèrmez !

4 syllabes, *abbaa* :

Ah ! qu'il èst bê,
Lambêrt li braque,
Avou s' neûre fraque
Èt s' noû tchapê !
Qu'il èst pâr bê !

5 syllabes, *abaab* :

Li tiér s'adjîstrêye
Divins 'ne grîse brouheûr ;
Li cinse èl fondrêye
N'èst pus qu'ine blanke rêye
Qui trawe li spèheûr.

6 syllabes, *abaab* :

L'auto roufèle èvôye :
Èt lès tchamps ravèrdis,
Èt lès gn-gnièsses, bouquèts d' djôye,
Si d'walpèt come dèl sôye
A nos oûys asblouwis.

7 syllabes, *aabba* :

On dîreût qu'i hoûte todis
Dès bruts, qui n' polèt-aveni,
— Trop londjins — disqu'a si-orèye ;
Si longowe tièsse distchårnêye
Lait pinde sès poyèdjes tot gris...

(Cinq exemples tirés de A. XHIGNESSE, BSLW, t. 50, p. 153)

abaab :

Mais l' cîr si coûve di nûlêyes,
Èt l' solo vint di s' catchî.
I fait spès come al vèsprêye.
Dizos l' grand vint, d'vins l'alêye,
On veût lès plopes si clintchî.

(E. GÉRARD, *L'orèdje*, BSLW., t. 29, p. 537)

7 syllabes, *abbba* :

C'èst l' tchèrète qui passe lâvå,
Li tchèrète di martchoterèyes ;
Èt lès èfants, so l' pavêye,
Brèyèt : « Mame, vinez don vèye !
Vo-le-ri-chal, l'ome å p'tit dj'vå ».

Èt, voremint, c'èst l'atèlêye
Dè dj'vå qui heût sès clabots,
Qui hène dè cou tot fant l' sot,
Qu'a dès guètes dispôy sès gn-gnos
So lès mustês disqu'às dj'vèyes.

Èt c'èst co todis l' martchand
Avou sès bleûvès bèriques,
Avou s' halcotant botique,
Avou si-air di vèye èrlique,
Sès hârds d'i-n-a co traze ans.
(A. XHIGNESSE, BSLW., t. 50, p. 170)

8 syllabes, *ababa* :

Ine bâhe, c'èst-ine saqwè d' si bon !
Vos savez bin la qui dj' vou dîre ?
Là so l' fossale di vosse minton.
Vos v' rissètchîz ? Djans, n' fez nin l' fîre :
Ine bâhe, c'èst-ine saqwè d' si bon !
(Henri SIMON, *On bâhèdje*, BSLW., t. 24, p. 359)

ababb :

On va pèser so l' minme balance
Lès Walons tot come lès Flaminds.
Nos d'vans mostrer nosse ric'nohance :
On nos acwède on réglumint
Qu' nos rawârdîs dispôy longtimps.
(Aug. HOCK, *Toast au Roi*, BSLW., t. 34, p. 121)

9 syllabes (césurés 4+5), *aabab* :

C'èst-ine saqwè | qui m' sonla bin drole,
Li prumî djoû | qu'on m' hèra-t-è scole,
Dè vèy on tas | d' cârpês so dès bancs,
On grand bârbou | qui lèzî parole,
Èt l' neûr tâvlê, | èt l' baguète djondant !

Césurés 3+3+3, *abbab* :

Vos m'avîz | promètou, | binamêye,
Dè wârder | vos bês dj'vès | r'lidjeûsemint,
Vos blonds dj'vès | qui divenît | 'ne nape d'ârdjint
Qwand vosse main | lès d'lahîve | al vèsprêye :
On cou d' poye | drî l's-orèyes |, c'èst-a djin !

10 syllabes (césurés 4+6), *ababa* :

Qwand l' brouheûr grîse | qui pènantih' so l' cwér
S'a dissipé, | qu'è l' doûce êreûr l'alôye
S'ènonde vès l' cîr | tot tchantant sès acwérds,
Adonc dj' ravique, | dji so lèdjîr, plein d' djôye;
C'èst l' bê prétimps, | c'èst l' solo, c'èst l'èspwér !

10 syllabes (césurés 5+5), *ababb* :

Grâce a cès moudreûs | qui nos-ont fait l' guére
Nos avans pièrdou | l' plaisîr dè viker;
Li bone fwè, l' vèrtu | n' hâbitèt pus l' tére;
Li siyince èt l'ârt | a ç'ste eûre sont d'moqués;
Tot, disqu'a l'amour dèl vèye, èst soké.

11 syllabes (césurés 5+6), *abaab* :

Oh ! por mi dj' n'a mây | dèsîré lès ritchèsses :
Mais, qwand dj' veû m' vèye mére | trîmer tot l' long dè joû,
Èt, so l' pris d'in oû, | adragoner l' botrèsse,
Dji m' kimagne qu'èle n'âye | nin l' plaisîr è s' vîlèsse
Di s' tchâfer sins djinne | å solo so l' haut soû.

12 syllabes, *abaab* :

Po bin mostrer l'ovrî qu'ouveûre, èn-on rîmê,
I fåreût, djèl sé bin, l' clapant côp d' pôce d'on maisse.
Djèl vou sayî portant, — si plin d' bone voleté, — mais
Tronlant d' fé dès måcules, tot m' rapinsant qu' dji r'fais
Ine oûve qu'a dj'a stu faite, èt qu' våreût mîs qu' dji m' taise.
(Exemples tirés de A. XHIGNESSE, BSLW., t. 50, p. 129)

VERS INÉGAUX

5.6.6.6.5, *abbaa* :

Compére loriyot,
N'a-t-i co dès cèlîhes ?
— Awè, mågré lès bîhes,
On 'nnè veût tot l' minme co,
Compére loriyot.
(*Chanson anonyme*, BSLW., t. 36, p. 428)

6.2.6.2.6, *ababb* :

Oh ! dji voreû-t-èsse mône !
Djè-l di :
Sins m' diner bêcôp d' pône,
Djè-l di,
Dji wâgnereû l' paradis !
(BSLW., t. 7, *Mélanges*, p. 66)

8.4.8.4.8, *ababa* :

Èle va keûse tote ine sainte djoûrnêye
È mon lès djins ;
Èt s' ni fole-t-èle li neûre pavêye
Qui l'å-matin
Èt l'al-nut' qwand moûrt li vèsprêye.
. . . . . .
On n' lî vèya mây ine aute cote
Qui l' cisse qu'èlle a,
Nète, mågré quéquès asticotes
È jaconas,
Èt fant todis pus d' pleûs qwand 'le rote...
(A. XHIGNESSE, *Li costîre*, BSLW., t. 51, p. 58)

10.4.10.10.10, *abaab* :

I fåt briber..., dj'a sayî..., dji n' såreû...,
Vrêy, dji n' sou hope !...
Sitinde li main, çoula n' va nin tot seû !
Come on voleûr, téne fève, dji so honteûs...
Drole di voleûr, qu'a faim d'on p'tit cwî d' sope !
(A. XHIGNESSE, BSLW., t. 49, p. 86)

VI. — Strophe de 6 vers

VERS ÉGAUX

4 syllabes, *ababcc* :

1
La lune blanche
Luit dans les bois ;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...
O bien aimée !

2
L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...
Rêvons, c'est l'heure.
(VERLAINE, *La bonne chanson*)

5 syllabes, *aabccb* :

1

Comme il est savant,
Mon beau petit Jean :
Ses yeux, en dix mois,
Ont bien plus appris
Que les grands esprits
Dans leurs bouquins froids.

2

C'est mon désespoir
De ne point pouvoir
Te donner des heures,
De vivre isolé
Pour mieux fignoler
Ces œuvres mineures...

6 syllabes, *ababcc* :

1

Mon beau pays wallon !
Mon Ardenne chérie !
Que j'aime tes vallons,
Tes rivières fleuries,
Et tes coteaux parés
D'épais genêts dorés !

2

En août, quand l'auto vole
Aux chemins pleins de fleurs,
J'absorbe, sans parole,
Tes parfums, tes couleurs ;
Mon âme forcenée
Boit pour toute l'année...

7 syllabes, *aabbab* :

Rose et blanche, frêle et blonde,
Elle passa par le monde
Comme au ciel passe un éclair,
Comme un chant passe dans l'air,
Comme une voile sur l'onde,
Comme un souffle sur la mer !...

(PITRE-CHEVALIER, *Les jeunes filles*)

7 syllabes, *ababcc* (rimes féminines) :

Par les blanches nuits d'étoiles,
Dans la brise qui murmure,
Je caresse tes longs voiles,
Ta mouvante chevelure,
Et tes ailes demi-closes
Qui voltigent sur les roses.

(Th. DE BANVILLE, *Les exilés : La morte*)

8 syllabes, *ababba* :

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière :
J'aime son feuillage éploré,
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai.

(A. DE MUSSET, *Le saule*)

aabccb :

Enfin, de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut,
Qu'il creva le plafond de toile
Au son du cor et du tambour,
Et, le cœur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles.
(Th. DE BANVILLE, *Odes funambulesques : Le saut du tremplin*

Id. :

Salut au matin empourpré,
Salut, soleil ! Sur le grand pré
Qu'on mène rondes et quadrilles !
Puisque l'Avril est de retour,
Faisons-lui fête. Ohé ! l'amour,
Ohé ! le vin ; ohé ! les filles !
(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

Vers de 12 syllabes, *ababab* :

Jamais le voile blanc de la mélancolie
Ne fut plus transparent sur un sang plus vermeil.
Je m'assis auprès d'elle et parlai d'Italie,
Car elle connaissait le pays sans pareil.
Elle en venait, hélas ! à sa froide patrie
Rapportant dans son cœur un rayon de soleil.
(A. DE MUSSET, *Une bonne fortune*)

ababba :

Un homme, ayant au front des ailes de Mercure,
Du bout de son fer chaud vint lui toucher le corps.
La chair en frémissant cria sous la brûlure,
Mais l'ombre de Mirax voyageait chez les morts.
Avec le croc d'usage on le tira dehors,
Sur le sable rougi traînait sa chevelure.
Louis BOUILHET, *Melaenis : le Gladiateur*)

aabccb :

Voici la mare verte où vont boire les canes,
L'enclos ensoleillé, plein de vaches bressanes,
D'où l'on voit devant soi les merles s'envoler ;
Ici les peupliers ébranchés, là des saules
Trapus, noueux, courbant leurs solides épaules
Comme de vieux lurons que l'âge fait trembler.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

VERS INÉGAUX

Les vers 3 et 6 sont plus courts que les autres et riment ensemble. C'est la disposition la plus fréquente.

4.4.3.4.4.3, *aabccb* :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone...

(VERLAINE, *Poèmes saturniens*)

5.5.2.5.5.2, *aabaab* :

1

Par le brouillard gris,
La chauve-souris,
Rapide,
Devant moi, sans bruit,
Glisse dans la nuit
Humide.

2

Son aile, parfois,
Pareille à des doigts,
M'effleure ;
Le cœur plein d'émoi,
Sans savoir pourquoi,
Je pleure.

(Fr. BATAILLE, *Nouvelles poésies*)

6.6.3.6.6.3 :

L'énorme avion s'élance,
Vrombit et se balance
Au ciel clair ;
Il tourne, il s'oriente,
Libellule géante,
Vers la mer.

7.7.4.7.7.4, *aabccb* :

Je pleure les morts des autres :
Hélas ! leurs deuils et les nôtres
Ne sont qu'un deuil.
Nous sommes dans l'étendue
La même barque perdue
Au même écueil.
(V. HUGO, *Les quatre vents de l'esprit*, liv. lyr., XIX)

Nous rangerons dans une seconde classe les strophes où les vers plus petits occupent d'autres places que la 3e et la 6e. On essayerait en vain d'introduire un ordre rigoureux dans le classement, comme aussi d'en faire un dénombrement complet. Toutes les combinaisons sont possibles en théorie ; pratiquement, il faut laisser le sentiment et l'idée maîtres de créer la forme rythmique qui leur conviennent le mieux.

7.3.7.7.3.7, *aabccb* :

Oiseaux, volez aux clochers,
Aux rochers,
Au précipice, à la cîme,
Aux glaciers, aux lacs, aux prés ;
Savourez
La liberté de l'abîme !
(V. HUGO, *La fin de Satan : Chant des oiseaux*)

Id. :

Voilà l'immense domaine
Où promène
Ses caprices, fleurs des airs,
La demoiselle nacrée,
Diaprée
Des reflets roses et verts.
(Th. GAUTIER, *Premières poésies : la demoiselle*)

Quand plusieurs petits vers se suivent, le compte ordinaire des syllabes peut être trompeur : il arrive que la dernière syllabe féminine d'un vers conserve sa valeur dans le rythme. Ainsi les

vers suivants ne doivent pas être comptés 3.3.7.3.3.7, mais bien 3+4,7, 3+4,7 : Chanson gri|-se que la brise |, etc.

3-4.7.3-4.7, *aabccb* :

Chanson grise
Que la brise
Emporte loin de mes pas ;
Voix perdue
Sous la nue
Dont l'écho ne revient pas ;

Comme un rêve
Vers la grève
Tu vas gémir sur les flots ;
Ta voix chère
Et légère
Ne sait plus que des sanglots.

(Frédéric BATAILLE, *Nouvelles poésies*)

8.8.8.8.4.4, *aabccb* :

Quel paradis que mon village !
Nos filles ont le cœur volage
Et nos gars ne sont pas méchants ;
On peut faire un brin de causette,
Rose, Rosette,
A travers champs.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

8.8.8.4.4.2, *aabccb* :

Enfants d'un jour, ô nouveaux-nés,
Petites bouches, petits nez,
Petites lèvres demi-closes,
Membres tremblants,
Si frais, si blancs,
Si roses !

(Alph. DAUDET, *Les amoureuses : Aux petits enfants*)

8.8.12.8.8.8 :

Le rossignol depuis ce temps,
Toute la nuit, tous les printemps,
S'exalte en cris d'amour, à tue-tête, à voix pleine !
Il dit comme l'amour est fort,
Plus que la vie et que la mort...
Il chante avec une âme humaine.
(Jean AICARD, *Le livre d'heure de l'amour : Le rossignol*)

8.8.8.8.8.4 :

Les saules frissonnent ; la lune
Argente la rivière brune
Du reflet de ses bleus regards ;
La barque, sous les hautes branches,
Glisse à travers les roses blanches
Des nénuphars.
(André THEURIET, *Jardin d'automne, Promenade sur l'eau*)

EXEMPLES WALLONS — VERS ÉGAUX.

4 syllabes, *aabccb* :

1.	2
Vola qui l' leune	*Li flot rèvôye,*
Lût d'vins lès bwès ;	*Come on mureû,*
Oyez-ve, cuseune,	*Lès ramadjôyes*
Monter lès vwès	*Di l'ônê bleû*
Di d'zos l' ramêye ?...	*Wi-ce qui l' vint pleûre...*
Ah ! m' binamêye !	*Tûsans, c'èst l'eûre !*

(Traduction des strophes précitées de Verlaine)

Come il a ploû
Âs éres dè djoû,
Lès capsules mates
Ni broûlèt nin
D'zos l' tièsse dè tchin
Qwand ile s'abat(e).
(J. G. DELARGE, *Li tchèsseû*, BSLW., t. 10, p. 48)

5 syllabes, *aaabbb* :

Li p'tit mâlèreûs
Sofèle so sès deûts,
Qui sont tot bleûs d' freûd.
— Divins 'ne tchaude sitofe,
Sès hârs èt sès mofes,
Li mam'sèle a stofe.

Sûr qu'i n' fait nin tchaud !
È minâbe èclôs,
L' bîhe aspite d'on côp.
— Li madame tinrûle
Catche si main frâhûle,
D'zos l' cofteû s' rafûle...

(A. XHIGNESSE, *Iviêr*, BSLW., t. 49, p. 64)

6 syllabes, *aabccb* :

Si, coûkî d'vins mès plomes,
Ratindant m' prumî some,
Dj'èsteû-t-a m' kitaper,
À son dèl côparèye
Arivéve li somèy
Qui m' vinéve èwalper.

A ç'ste eûre, lès grands signeûrs
Ont candjî totes lès-eûres :
I dwèrmèt l'â-matin,
I d'djunèt vès doze eûres,
I dînèt qu' fait tot neûr,
I sopèt... l' lèddimin !

(SIMONON, *Li côparèye*)

Dj'a 'ne pitite âme qui vole;
A turtos dji v' parole
Di vos d'vwérs a rimpli;
Dj'a dès tchants po vos djôyes,
Èt, qwand l' mwért vis rascôye,
Dès lâmes po v's-èssèveli.

(Ant. KIRSCH, BSLW., t. 36, p. 473)

7 syllabes, *aabbcc* :

Qwand l' nut' âs steûles d'ôr blawetêye,
Èmé l' zûvion qui zimetêye,
Dji carèsse vos afûleûres
Èt l' longue traîne di vosse tchiveleûre,
Èt vos éles a d'mèy rèclôses
Qui voletèt â d'zeûr dès rôses.

(Traduction de *La morte*, de Th. DE BANVILLE, cf.ci-dessus)

aabbcc :

Ine fève, dès omes èl trovît
Tot c'hoûtri d'vins lès broûlîs;
El ramassît d'vins leûs brès'
S'èl pwèrtît come ine mwète bièsse. —
Portant c'èst-on bon Colâs,
Dji n' sâreû 'nnè dîre dè mâ.

(SIMONON, *Œuvres*, p. 141)

8 syllabes, *aabbcc* :

Totes lès hièdresses di Mâlimpré,
Wârdant leûs bièsses avâ lès prés,
Sont dès bèlès djônès bâssèles :
Mais l' cisse qui l'èpwète so totes zèles,
Li pus roselante èt l' pus hayète,
C'èst sins fâte mi cuseune Djôdjète,
(*Tchanson da Bertine Sôdâr*, BSLW., t. 4, 4e livr. p. 30)

abaaba :

On pinsereût mitwèt qu'après l' mwért
I n'a pus nole bârîre drèssêye
Inte ritche èt pôve, qui tos lès cwérs
A ç'ste eûre qu'i r'pahèt lès mêmes viérs
N'ont qu'ine même foûme èt qu'ine bèderèye...
— Si v' pinsez çoula, v's-avez twért.
(A. XHIGNESSE, BSLW., t. 49, p. 89)

VERS INÉGAUX

4.4.2.4.4.2, *aabccb* :

Li lîve, foûs d' lu,
Dâre so l' talus,
Sins fwèce.
Li tchin l' porsût,
L' tchèsseû, qui sût,
L'ahèsse.

Âtoû dè feû
Riyant, djoyeûs,
Babèt'
Tchante on rèfrain
Qui chaque gamin
Rèpète.
(A. TILKIN, *Les quate saisons*, BSLW., t. 27, 114-115)

5.5.2.5.5.2, *aabccb* :

L'oûhê, qu'èst-è bwès,
Fait ètinde si vwès
Si bèle !
L'arondje divins l' cîr
S'ènonde èt, d' plaisir,
Trèfèle.

(*Ibid.*, p. 111)

5.1.4.5.1.4, *aabccb* :

Ciète i-n-a dès eûres
Neûres
Po l'awoureûs;
Mais in-a qu' dès parèyes,
Hèy !
Po l' pauvriteûs.

Lisez : *Ciète, i-n-a dèz eû|res neûres... mais 'n-a qu' dès parè|yes hèy* !...

7.7.4.7.7.4 : traduction de la str. de V. Hugo citée p. 252 :

Les pauvrès djins d' la disconte,
È l'iviér qwand l' mér amonte
Èt qu'i fait neûr,
Vinèt là qu' finih' li tére
Loukî lès flots plins d' mistére
Èt plins d' roumeûr.

8.8.4.8.8.4, *aabccb* :

Èl gloriète, après 'ne bone gastrèye,
L'èfant qui dwèrt doûcemint sorèy'
Rôse èt potelé;
Lu mére èst la, ratenant si-alène;
Su main dèl banse tint l' blanke gordène
Qui vout baleter.
(Martin Lejeune, *È corti*, BSLW., t. 40, p. 292)

12.12.6.12.12.6, *aabccb* :

Lu poussîre dèl rôlêye a mileté so l' cohète.
Lu nature po fé s' vîre, î mèta dèl poûsselète
Prise so l'éle dè pavion;
Èt, cayeterèsse sins parèye, èlle a tèhou 'ne dintèle
Wi-ce quu l' pîre du crustal, lès diamants èt lès pièls
Sont sèmés a milions.
(Martin Lejeune, *Lu rôlêye*, BSLW., t. 42, p. 275)

Vers inégaux, second type : vers 3 et 6 plus longs.

5.5.6.5.5.6, *aabccb* :

Vaillants Eburons,
Di nosse vî pèron
Sutenans l' bone rinomêye !
Å cri d' libèrté,
Qui nosse bèle cité
Si drèsse come ine årmêye !
(Fr. BAILLEUX, *Vive Lîdje*, BSLW., t. 2, p. 365)

Cial, è câbaret
L'ome beût dè pèkèt
Èt s'implih' come ine bièsse ;
I beût èt dispand
Sès dièrains aidants :
I n'a d'keûre di tot l' rèsse.
(SIMONON, *Li sôlêye*, *Œuvres*, p. 151)

4.4.8.4.4.8, *aabccb* :

Moncheû l'årtisse,
Djî v's-a, 'ne sa-wi-ce,
Diné 'ne pasquêye sicrîte so nosse banquèt :
Èl tchantez-ve oûy,
Dizos nos-oûys,
Po m' fé glèter s'èle gostèye às planquèts ?
(Jean BURY, *Auteur èt artisse*, BSLW., t. 34, p. 146)

Vers inégaux, troisième type : autres formes irrégulières.

8.6.8.6.8.8, *ababcc* :

Tos lès-èfants l' vèyèt voletî :
I raconte dès-istwéres
Di diâles, d'égrimancyins, d' sorcîs,
Di macrales èt di spéres.
Cès-istwéres plaihèt às-èfants,
Mågré qu' lès hoûtèsse tot tronlant.
(SIMONON, *Œuvres*, *Li spére*, p. 106)

7.5.7.7.4.5, *abaabb* :

Qwand c'èst qu'on r'tûse a s' djônèsse,
Li coûr bat' pus reûd :
Åreût-on minme ine blanke tièsse,
Qwand c'èst qu'on r'tûse à s' djônèsse
Ons-èst-ureûs,
On roûvèye sès creûs !
(Ch. DERACHE, *Nosse djône timps*, cramignon)

8.6.8.6.8.8, *ababcc* :

Qwand ç' vint l' saison qu' lès-âbes pièrdèt
Leûs foyes totès djènèyes,
Al campagne lès djins s' rassonlèt
Lès-al-size, a c'pagnèye.
On s'anôye a passer tot seû
Lès al-nut' èl coulêye dè feû !
(SIMONON, *Œuvres*, p. 105)

8.7.8.5.7.6, *aaabab* :

Dijoz mèl vite, oyi ou non,
Èst-ce qui ça n' vos chone pus bon ?
V' wêtiz après on aute, dist-on ;
Li trop plin v' cotchèsse.
Èst-ce qui ça n' vos chone pus bon
A ç'ste eûre, qwand dj' vos rabrèsse ?
(Aug. VIERSET, BSLW., t. 29, p. 44)

En réalité, le vers 4 a six syllabes et le vers 6 en a sept, parce que la musique donne une note aux atones finales de ces vers.

VII. — Strophe de sept vers

VERS ÉGAUX

8 syllabes, *aabcccb* :

Comme il fait noir dans la vallée !
J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas sur la forêt.
Elle sortait de la prairie ;
Son pied rasait l'herbe fleurie ;
C'est une étrange rêverie.
Elle s'efface et disparaît...
(A. DE MUSSET, *La nuit de mai*)

12 syllabes, *ababccb* :

Vivez, froide nature, et revivez sans cesse,
Sous nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi ;
Vivez et dédaignez, si vous êtes déesse,
L'homme, humble passager, qui dût vous être un roi.
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines :
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi !
(A. DE VIGNY, *L'implacable nature*)

VERS INÉGAUX

8.8.8.4.4.4.4, *abbacac* :

Hélas ! bonnes gens, qu'elle est brève,
L'heure où l'on va toujours chantant,
L'heure d'amour que j'aimais tant !
Oh ! le beau rêve
Qui m'a bercé ;
Oh ! le beau rêve
Si tôt passé !

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

Nous n'avons trouvé jusqu'ici en wallon que la strophe suivante de 7 vers, extraite de la *Complainte d'ine pauve botresse*, du curé Ramoux :

7.5.7.5.7.7.5, *ababccb* :

Qui n' so-dje èco come dj'èsteû
Divant d'èsse mariêye !
Dji loukereû d' mîs miner m' djeû
Po n' pus-èsse trompêye.
Mi bouname èst-on pauve sîre,
Èt dj'a stu, djèl pou bin dîre,
Ine pauve aveûglêye.

En réalité, les trois vers de 5 syllabes comptent comme vers de six parce que la musique donne une note aux finales atones de ces vers.

VIII. — Strophe de huit vers

VERS ÉGAUX

3 syllabes, *ababcccb* :

Les quadrilles,
Les chansons,
Mêlent filles
Et garçons.
Quelles fêtes,
Que de têtes
Sur les faîtes,
Des maisons !

(V. HUGO, *Odes et ballades, Le pas d'armes du roi Jean*)

Remarquez que la finale atone de tous les vers féminins compte dans la mesure, de sorte que l'on doit scander ces vers 3.4.3.4.3.4.4.4.

2 syllabes, *ababcccb* :

On doute
La nuit ;
J'écoute :
Tout fuit,
Tout passe ;
L'espace
Efface
Le bruit.

(V. HUGO, *Les Djinns*)

En réalité, il n'y a là que deux vers de dix syllabes, à rimes intérieures. La finale atone des petits vers féminins compte comme syllabe ou est élidée :

On dou|te la nuit : || j'écou|te tout fuit ;
Tout pas|se, l'espace | effa|ce le bruit.

5 syllabes, *aaabcccb* :

Noire en la nuit brune,
Sous le ciel sans lune,
La rue a l'air d'une
Cave où rien ne luit.
Seul le noctambule
Rôde et déambule
Comme un somnambule
A travers la nuit.

(Jules JOUY)

5 syllabes, *aaabcccb* :

L'ombre s'évapore,
Et déjà l'aurore
De ses rayons dore
Les toits d'alentour ;
Les lampes pâlissent,
Les maisons blanchissent,
Les marchés s'emplissent :
On a vu le jour...

(DÉSAUGIERS, *Paris à cinq heures du matin*)

7 syllabes, *abab.cccb* :

C'est toi, lutin ! — Qui t'amène ?
Sur ce rayon du couchant
Es-tu venu ? Ton haleine
Me caresse en me touchant !
A mes yeux tu te révèles :
Tu m'inondes d'étincelles,
Et tes frémissantes ailes
Ont un bruit doux comme un chant !

(V. HUGO, *Ballade* IV)

8 syllabes, *ababbcbc* :

Je jette avec grâce mon feutre ;
Je fais lentement l'abandon
Du grand manteau qui me calfeutre
Et je tire mon espadon.
Elégant comme Céladon,
Agile comme Scaramouche,
Je vous préviens, cher Myrmidon,
Qu'à la fin de l'envoi, je touche.

(Ed. ROSTAND, *Cyrano*)

10 syllabes, *ababcdcd* :

Quand nous voyagions dans les Pyrénées,
Tu m'as dit un jour, un beau jour d'été :
« Oh ! voir avec toi s'enfuir les journées !
Te sentir ainsi seul à mon côté !
Sans que rien nous lasse et nous décourage,
Ensemble gravir des pics ignorés,
Et d'un même cœur y braver l'orage ! »
— Les redirais-tu, ces mots adorés ?

(Eugène MANUEL, *En voyage*)

A cette catégorie appartient le triolet. Le triolet est composé de 8 vers sur deux rimes. Mais il y a des répétitions : 1 = 4 = 7, et 2 = 8. Si on supprime les répétitions, il reste cinq vers. :

Faret, l'ami de Saint-Amant,
Fut un Bressan de Bourg-en-Bresse.
Ce n'était pas un gars normand,
Faret, l'ami de Saint-Amant.

Il vécut et mourut gaîment
Entre son verre et sa maîtresse.
Faret, l'ami de Saint-Amant,
Fut un Bressan de Bourg-en-Bresse.

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

VERS INÉGAUX

5.5.5.2.5.5.5.2, *aaab.cccb* :

Sous les clartés blanches,
Ecartant les branches,
Svelte et de pervenches
Coiffée,
Frôlant les forêts
De son pas discret,
Voici qu'apparaît
La Fée...

(Paul REBOUX)

6.6.6.2.6.6.6.2, *aaab. cccb* :

C'est chose bien commune
De soupirer pour une
Blonde, châtaine ou brune
Maîtresse,
Lorsque, brune, châtaine
Ou blonde, on l'a sans peine...
Moi, j'aime la lointaine
Princesse.

C'est chose bien plus belle
D'être longtemps fidèle
Lorsqu'on peut baiser d'Elle
La traîne ;
Lorsque, parfois, on presse
Une main qui se laisse...
— Moi, j'aime la princesse
Lointaine.

(Edmond ROSTAND, *Chanson de Joffroy Rudel*)

7.5.7.5.7.5.7.5, *abab.cdcd* :

Je croyais qu'on allait faire
Du grand et du neuf ;
Même étendre un peu la sphère
De quatre-vingt-neuf.
Mais point, on rebadigeonne
Un trône noirci :
Chanson, reprend ta couronne,
Messieurs, grand merci !

(BÉRANGER, 1831).

8 syllabes, 8.8.8.4.8.8.8.4, *aaabcccb* :

La Peur, qui met dans les chemins
Des personnages surhumains,
La Peur aux invisibles mains
Qui revêt l'arbre
D'une carcasse ou d'un linceul,
Qui fait trembler comme un aïeul,
Et qui vous rend, quand on est seul,
Blanc comme un marbre.

(M. ROLLINAT, *Les névroses*)

Comme un vain rêve du matin,
Un parfum vague, un bruit lointain,
C'est je ne sais quoi d'incertain
Que cet empire ; (1)
Lieux qu'à peine vient éclairer
Un jour qui, sans rien colorer,
A chaque instant près d'expirer,
Jamais n'expire.

(C. DELAVIGNE, *Derniers chants*)

EXEMPLES WALLONS. — VERS ÉGAUX

2 syllabes, *aaabcccb* :

Murguet,
Clédiè
Vert, fèt
Nosse djôye.

(1) L'empire des morts.

Hanteûs
Djoyeûs,
A deûs
Fèt vôye.

(BSLW., t. 35, p. 178)

3 syllabes, *aaabcccb* :

Èt l' tindeû,
Tot pèneûs,
Mwért di freûd
Èt d' somèy,
Dit : « Por mi,
C'èst fini
Po todis
Dèl tindrèye.

(J. G. DELARGE, *Li tindeû*, BSLW., t. 7, p. 65)

4 syllabes, *aaabcccb* :

Ave situ vèy
Èmé nosse vèye
Totes lès mèrvèyes
Dè grand Bazâr ?
Dj'ô bin qu' lès-ames
Ot'tant qu' lès fames
I vont-a blame
Fé dès hazârds.

(Martin LEJEUNE, BSLW., 39, p. 210)

aabbccdd :

Dj'a-st-oyou dîre
D'on vî maswîr
Qu'å timps dès tåyes,
El vå d' Fawtåye
On spére riv'néve,
Qui n'èwèréve
Nin mons l' tchèstê
Qui l' pôve hametê.

(E. MAGNÉE, *Li spére*, BSLW., t. 7, p. 53)

5 syllabes, *aaabaaab* :

Dèl nut' li broûmeûr,
Freûde èt co tote neûre,
Å djoû qui s' mosteûre
Fait plèce pôk a pô ;

Èt dèdja, dèl vèye,
Tote li trahûlerèye
Vis hoûle a l'orèye
Tot v' côpant vosse sô.

Vigreûse èt spitante,
Avou s' djêve hagnante,
Li djintèye sièrvante
Fait danser s' ramon,
So l' timps qu' li tch'minêye
Qui fome âs nûlêyes
Vis prouve qui l' blamêye
A stu faite a pont.

(H. LEJEUNE, BSLW., t. 14, p. 154)

6 syllabes, *abababab* :

D'vins saqwantès-annêyes,
Tot quî viquerè, vièrè
Si r'djonde essône Ougrêye,
Tîleû, Dj'mèpe èt Sèrè.
Lès qwate viyèdjes f'ront 'ne vèye
Qui bin lon si stindrè.
Quî f'rè totes cès mèrvèyes?
C'èst Cockerill qui lès f'rè.

(SIMONON, *Œuvres*, p. 158)

aabbccdd :

È feû griyeû l' boubin
Vique èt s'ènnè troûve bin.
I s' ripah' dèl boûteneûre
Qui sûd' tot-avå l' beûre.
Neûr, grand come on sotê,
Èvyeûs, mus', måy ètêt,
Èt plin d' måle avisance,
I r'dohe di malignance.

(G. MAGNÉE, *Li boubin*, BSLW., t. 9, p. 57)

ababcdcd :

A chaque fièsse do viladje
Vos lès vèyoz turtos
Ariver plins d' coradje,
Chalés, bosseus, pî-bots.

Aussitôt come one blame
Lès cœurs sont dèslachis
Èt l' djouye, dins totes les âmes,
Se mosteure sins taurdji.
(Jodoigne, Ed. ETIENNE, BSLW., t. 32, p. 294)

ababcdcd :

C'èsteût-ine bèle djône fèye,
Qu'aveût sès dîh-ût ans;
Èle si crèyéve trop vèye
Èt qwèréve on galant.
Ine sîze, après 'n-orèdje,
È s' mohone il intra
In-ome å bê visèdje,
Qui bin vite lî djâsa...
(A. TILKIN, chanson, dans la 1re scène des *Deux frés*, BSLW., t. 39, p. 23)

7 syllabes, *ababababa* :

Lès vîs bordeaux sont co bons,
Mins ça n' fait rin rodji l' trogne:
Coula v' rahèye âs poûmons
Èt li stoumac' si cafogne;
Mins, qwand v' buvez quéque goûrdjon
D'on bon vî croté bourgogne,
Li tcholeûr vis r'monte so l' ton
Èt fait glèter vosse minton.
(J.-G. LAMAYE, *Li vî bourgogne*)

aaabcccd :

Come dji troûve qui l' vicârêye
Èst d'ine tristèsse sins parèye,
Dj'aime bin qu'on tchante èt qu'on rèye:
Èst-ce qui vos pinsez qu' dj'a twért?
Å diâle don lès lôy-minôyes,
Avou tot çou qu' nos anôye!
On n'a d'dja qu' trop' dèl kinôye
Èt nos èstans trop vite mwérts!
(Ch. DERACHE, BSLW., t. 36, p. 437)

Id. : Voy. A. Xhignesse, Bull. Soc. L. wall., t. 50, p. 166.

aaabcccb :

1

Abîye, acouroz bin vite !
Wêtîz don, Djène, come ça spite !
Vinos vôy li quéne marmite !
C'èst bin sûr qui l' diâle èst d'vins.
C'èst tos lès nwars di l'infêr
Qui sont-arivés d'sus l' têre
Qu'ont invanté li tch'min d' fiêr
Po-z-èpwarter totes lès djins.

2

Dji pinse qui t'as bèvu l' gote !
Bon Diè, Nanèche, qui t'es sote !
I faut crwère qui ti n' vwès gote.
Mi, dji sé bin come ça va ;
On n' l'a nin fait po dès poupes,
Mais bin po mwinrner dès troupes,
Li marmite po fé lès soupes
Po mougnî qwand ons-è va.

(Namur, WÉROTTE, *Œuvres*, p. 6)

8 syllabes, *aabbccdd* :

Qwand nos avans mèsâhe d'atcheter
Quéque hâr' d'iviér ou bin d'osté,
Nos n' mâquans nin d' lî d'mander s' gos' ;
Èle sét, mîs qu' mi, çou qui m' frake cosse,
Kibin â djusse qu'èlle a d' botons,
Èt l' djoû qu' dj'a strumé m' pantalon !
Nèni, nos n' prindrîz nin 'ne cowète
Sins l'avis di m' matante Bèbèth.

(Em. GÉRARD, *Nosse matante Bèbèth*, BSLW., t. 34, p. 145)

ababcdcd :

Deûs vîlès djins, divenous halcrosses,
Après djoûrmây avu fait l' bin,
Ni polît pus wangnî leû crosse
Èt l' bon Dièw ni lès aidîve nin.
I s' dihît : « Tot l' minme, pète qu'i hèye,
I fârè bin qu'on vâye briber !
Avâ lès vôyes, po wangnî s' vèye,
Qu'on tchante, c'èst bèn-âhèy a fé ! ».

(Jean BURY. BSLW., t. 34, p. 157)

ababcdcd :

Il èst tot-la, mi p'tit viyèdje,
Bin lon, pièrdou d'vins lès cotehês.
C'èst la qu' dj'a c'mincî m' grand voyèdje,
Hossî d'vins lès fleûrs, lès-oûhês.
Pitite cwène di tére, nid d'èfance !
Di twè, dji m' sovêrè todis,
Èt dji wåderè 'ne bin doûce sovenance
Di tès tchamps, di tès prés floris.

(Ch. GOOSSENS, BSLW., t. 32, p. 301)

Id. :

Li vî toûrniquèt da Marèye
Èst tot pèneûs d'vant lès dj'vås d' bwès,
Qui galopèt tot fî parèy
Qui s'il èstît d' tchår èt d'ohês.
Vola l' pauve Marèye ås rikètes,
Raws m'a l'air tot près dè mori :
C'èst-ainsi qui l' progrès apwète
Cial li boneûr, pus lon l' displi.

(Ern. BRASSINE, BSLW., t. 28, p. 202)

Id. :

Cût dè solo, hâlé dèl bîhe,
Pwèrtant so s' cwér tot çou qu'il a,
Åyant djusqu'a vindou li tch'mîhe
Qu'on djoû l' charité lî paya,
Loukîz-le passer : il a bone mène ;
Li grand air l'a rindou vigreûs ;
L'ovrèdje n'a nin ployî si scrène ;
Li baligand vike aoureûs !

(JOS. LEJEUNE, BSLW., t. 34, p. 16)

Id. :

Vèyez-ve, èfant, so l'årdispène,
Afûlêye d'one nîvaye du fleûrs,
Lu pésson qui tape one copène
Tot hågnant sès bèlès coleûrs ?
Su tchant, sès manîres, su twèlète
Fèt bate nosse coûr du contintemint...
C'èst l' bon Diu qui mèt' dèl poûsselète
So nos miséres, so nos toûrmints.

(Martin LEJEUNE, *Œuvres lyriques*, p. 272)

On sét tortos qui, dins l' vî timps,
Jèsus èt s' camarâde saint Pière,
Qwand i fieûve bon, vinèn't sovint
Fé leû p'tit toûr dissus nosse tère.
Mais, l' contrée qui l'zî plêjait l' mia,
C'èstait Nameur èt l' vwasinadje:
I trovèn't nosse payis si bia,
Pwis savèn't causer nosse langadje.
(Léon PIRSOUL, BSLW., t. 36, p. 453)

aaab.cccb :

ODE A COLAS DEFRECHEUX

Grand feû d' rîmês, binamé pére,
Qui vosse no, divins noste istwére,
A-st-on foyou si bê, si tére,
Tant d' fâme è nosse pitit payis;
Brave ome, bon coûr, âme si tinrûle,
Divins l'onièsté qui l'afûle
N's-alans qwèri voste oûve pâhûle
Po l'aprinde èt l' rilére todis.
(ANONYME, BSLW., t. 50, p. 94)

8 syllabes, triolet, *abaa.abab* :

Èsse gây, trovez-ve quu c'èst d' l'avance,
S'on n' pout sognî vinte èt gozî?
Si lu stoumac vûd sone one transe,
Èsse gây, trovez-ve quu c'èst d' l'avance?
N'aveûr quu d' l'êwe a s' mète èl panse,
Tchouf! lu coûr m'ènnè va câsi!...
Èsse gây, trovéz-ve quu c'èst d' l'avance,
S'on n' pout sognî vinte èt gosî?
(Verviers, Alph. RAMET, *Lès sâvions*, BSLW., t. 40, p. 283)

abaa.abba (triolet) : Voy. Jules CLASKIN, SLW., t. 55, p.229.

10 syllabes, *abab.cddc* :

Faura bétôt quœ djœ sondje a l'aute monde,
Au djoû quœ m'n-âme hoûrs dœ m' coûrps va parti,
Pour yèle voler, t't-aussi râde qu'ane oronde,
Au paradis, tout dwèt, èt n' pus sourti.

Quand dj' sarè la, monté tout-al coupète,
Dj'ai peû d' nî m' plaîre, a mwins quœ l' vî bon Dieû
Nœ m' laiche d-aler dins l'infêr quê du feû
Pou qué dj'alume co d' timps in timps m' crossète !
(Braine l'Alleud, L. DEVROYE, BSLW., t. 38, p. 105)

abab.cdcd :

È fond dès vâs, come on blanc coron d 'sôye,
Li Moûse ad'hind tot fant caker sès flots ;
Mirâcolieûse, si tinrûle ramadjôye
Èst-on brut d' bâhes, di sospirs èt d' soglots.
A mon nos autes si l' bèle Moûse sussinêye,
Come on mamé qu'èst prèt' a s'èdwèrmi,
Qwand èle nos qwite, èle tchante nosse rinoumêye
Èn-on rèspleû qu'on n'ôt mây sins frusi...
(Jules CLASKIN, *Mi patrèye*)

VERS INÉGAUX

6.2.2.2.6.2.2.2, *aaab.cccb* :

Treûs djoûs qui dj' n'a rin pris ! (rien mangé)
Todis
Dwèrmi
Sins djîsse !...
S'on s' polève ripwèser,
Nâner
È s' lét
Ine sîze !

. . . . . .

Kitchèssî come on tchin,
Tot plin
D' mèhins,
Dji tome !
On m'aveût dit portant :
P'tits, grands,
N's-èstans
Dès-omes !
(A. XHIGNESSE, BSLW., t. 49, p. 81)

4.4.4.6.4.4.4.6, *aaabccbb* :

C'èst-one traitrèsse,
Pîre qu'one qwate pèce !
Mågré s' djônèsse
Po dès caurts èle sœ vind !
Ah ! qu'on l'orgouwe,
Qu'on l' traîne dins l' rouwe,
Quî, po d' l'aurdjint,
Vos r'nôye tos sès sèrmints !
(Jodoigne, Ed. ETIENNE, *Po l' boûse èt po l' coûr*, BSLW., t. 35, p. 221)

7.5.7.5.7.5.7.5, *abab.ccdd* :

Djî veû co m' vî grand papa
Assiou la, so l' hame,
Qui pèléve lès canadas
Po plaire a nosse mame...
Djî m' rapèle bin qu'â Noyé
I glètéve di binâheté
Tot houkant vwèsins, vwèsènes
Po l' sîze di matènes.
(Joseph SCHOENMACKERS, BSLW., t. 57, p. 167)

8.8.8.8.2.4.4.2 :

Alans' fé come lès autes. L'amour
N'a qu'ine saison. Vinez-ve, Babèth ?
È bwès, lès yèbes sont come dè v'loûrs,
Èt vosse mame nos lait, po l' rawète,
Tot seûs...
Sins fé sîs vôyes,
Corans-èvôye
Nos deûs!
(ANONYME, BSLW., t. 32, p. 297)

8.8.8.8.8.8.8.3, *abab. cdcd* :

Él a falou qu'on l' dépindache
D'oû-ce qu'il èstût déspôy longtimps,
Èt çoula d' sogne qu'é n'èwarache
Lès cés qué v'nîn't sé loukî d'vins.

Come â d' triviès d'œne êwe qué r'mouwe,
Lé pia frincîye; on-î vièrût
L' pœs bia visèdje qué f'rût 'ne laide mouwe,
È vî murû !
(Neuville-sous-Huy, Henri GAILLARD, *Li vî murû,* BSLW., t. 53, p. 267)

8.8.8.8.8.8.8.4, *abab.cddc* :

Çou qu'on fait tot s' prèssant n' vât rin.
Ci qui bouhe tot djus mâ s'èplôye.
Dj'aime èco cint fèyes mîs 'ne cânôye
Qu'ine tant-a-faire sins-ètindemint.
Rin n' siève, å résse, dè lèyî 'ne cohe
Po potchî so 'ne aute, qwand on n' l'a
Qu'a hipe aduzé... Çoula m' va
Dè prinde ine mohe.
(A. XHIGNESSE, BSLW., t. 50, p. 85)

Id. :

Djâsez-me d'on fi qu'ainme si vî pére,
Qu'a dès carèsses po sès dj'vès blancs,
Èt qui, po l' sètchî dèl misére,
Si laîreût minme avu faim d' pan.
— Mais d'on sot grandiveûs qui r'nôye,
Qui n' ric'noh' pus sès vîs parints,
Pace qu'i n' sont nin coviérts di sôye...
Qu'on n' m'è djâse nin !
(Émile GÉRARD, BSLW., t. 29, p. 565)

8.8.8.8.8.8.8.2, *abab.cdcd* :

Qwand on s' pormône divins 'ne prairèye
Âs-âbes qui sont hoselés d' bês fruts,
On s' mèt' a rîre s'i tome ine djèye,
Ine peûre ou 'ne pome so nosse cabus.
Mais, qu' nos pète dès gruzês so l' tièsse,
Lès pus londjins divenèt prèssés:
On brêt, tot dårant d'vins quéque pwèsse:
« Assez ! »
(Émile GÉRARD, BSLW., t. 35, p. 186)

8.5.8.5.8.8.5.5, *ababccbc* :

Vos n' waseroz pus d'viser walon,
— Ça, dji vos l' cofèsse, —
Aussi bin bauchèle qui garçon,
Ou gâre a vosse fèsse !
Mam'zèle Nioj-Nioj, qui fait d's-otchèts,
Tot-è pougnetant, causerè francès,
— Come li bèle comtèsse —
Po yèsse dins l' progrès.

(Namur, WÉROTTE, *Œuvres*, p. 6)

8.6.8.6.8.6.8.6 :

Ine fèye, on signeûr dèl Condroz
Èsteût-èvôye al tchèsse ; —
Dji n' vis sâreû pus dîre si no,
Çoula m'èst foûs dèl tièsse. —
I cora tot-in-å-matin
Lès campagnes èt lès tiérs,
Télemint qu'i s' fat avu si faim
Qu'il eûh magnî dèl tére.

(SIMONON, *Œuvres*, p. 145)

Mettons en regard une strophe d'Hégésippe Moreau (*La Fermière*) et la traduction qu'en a faite Arthur Xhignesse (*Bull. de la Soc. de Litt. wall.*, t. 58, p. 287) :

Amour à la fermière ! Elle est
Si gentille et si douce !
C'est l'oiseau des bois qui se plaît
Loin du bruit dans la mousse.
Vieux vagabond qui tend la main,
Enfant pauvre et sans mère,
Puissiez-vous trouver en chemin
La ferme et la fermière !

Ah ! l' binamêye cinserèsse ! Èlle èst
Si nozêye èt si bone !
Èle n'a mây rèfûsé 'ne saqwè :
On l' loume li mame Midone.
Vîs bribeûs qui passèt tot-la,
Èfant qu' sint l' vèye cagnèsse,
Qui n' trovez-ve, qwand vos prindrez r'la,
Li p'tite cinse èt l' cinserèsse !

8.8.8.8.6.6.6.6, *abab.cdcd* :

Dijoz-me a qui Djan Clôse richone :
Gn-a-t-i pus laid didins l' payis ?
Si feume èt li vont bin èssone :
On peut dîre qu'i sont assôrtis !
Deûs vrês visadjes di drèsse ;
Dès tch'fias come li nièrçon ;
Nosse boc', qwand si pwel drèsse,
N'a nin si laide façon.

(Namur, WÉROTTE, *Œuvres*, p. 9)

10.4.10.4.10.4.10.4 (Rythme de *Gastibelza* et de *Lèyîz-me plorer*), *ababcdcd* :

Qwand li fâbite gruzinêye è buskèdje
Sès doûs rèspleûs ;
Qui l'âlouète vôye sès djoyeûs mèssèdjes
Divès l' cîr bleû ;
Qui lès arondjes vinèt totes a trûlêyes
Dire « aimans nos ! » :
Mi coûr èst plin dès pus doûcès pinsêyes ;
Dji tûse à vos.

10.10.10.10.10.10.6, *ababcdcd* :

O put bî rîre èt s'amûser 'ne miyète,
In p'tit moumint s'achîr au staminèt,
Avè d's-amis bware yeune ou deûs canètes,
Èyè l' dimintche djuwer 'ne pârt au piquèt.
Mais, même èstant in djoyeûse compagnie,
L'ome dwat r'conaite, in tout bî carculant,
Qu'il èst co mieûs au mitant dè s' famiye,
D'lez s' feume èt sès-èfants.

(Nivelles, HANON DE LOUVET, BSLW., t. 36, p. 422)

IX. — Strophe de neuf vers

5 syllabes, *abbba.ccca* :

Venez sans remords,
Nains aux pieds de chèvre,
Goules dont la lèvre
Jamais ne se sèvre
Du sang noir des morts !

Femmes infernales,
Accourez rivales,
Pressez vos cavales
Qui n'ont point de mors !

(Victor HUGO, *Ballades*, XIV)

5 syllabes, *aabbcddcd* :

Un moine, qui masque
Son front sous un casque,
Lit au maître-autel
Le livre immortel ;
Il chante au pupitre,
Et sa main, trois fois,
En faisant la croix,
Jette sur l'Épître
Le sang de ses doigts.

(Alf. DE VIGNY, *Madame de Soubize*)

7 syllabes, *aabccbddb* :

Grenade a plus de merveilles
Que n'a de graines vermeilles
Le beau fruit de ses vallons ;
Grenade, la bien nommée,
Lorsque la guerre enflammée
Déroule ses pavillons,
Cent fois plus terrible éclate
Que la grenade écarlate
Sur le front des bataillons.

Soit lointaine, soit voisine,
Espagnole ou sarrasine,
Il n'est pas une cité
Qui dispute sans folie
A Grenade la jolie
La pomme de la beauté,
Et qui, gracieuse, étale
Plus de pompe orientale
Sous un ciel plus enchanté.

(V. HUGO, *Orientales : Grenade*)

8 syllabes, *ababbccbc* :

Vous souvient-il du bon vivant,
Rougeaud comme jambon en foire,
Qui s'ébaudissait au couvent
Du petit Saint-André-sur-Loire ?
Il ne lisait aucun grimoire,
Mais noyait, en franc déchaussé,
Au fond du pot son abécé.
Las ! le deuil est au réfectoire :
Frère Pansce est trépassé !

(G. VICAIRE, *Emaux bressans*)

ababccbcb :

Tombez, ô perles dénouées,
Pâles étoiles, dans la mer !
Un brouillard de roses nuées
Émerge de l'horizon clair ;
A l'orient, plein d'étincelles,
Le vent joyeux bat de ses ailes
L'onde qui brode un vif éclair.
Tombez, ô perles immortelles,
Pâles étoiles, dans la mer !

(LECONTE DE LISLE, *Poèmes barbares : La chute des étoiles*)

abbba.ccca (le dernier vers reproduit le premier) :

Tu t'en iras les pieds devant
Ainsi que tous ceux de ta race,
Grand homme qu'un souffle terrasse ;
Comme le pauvre fou qui passe,
Et sous la lune va rêvant
De beauté, de gloire éternelle,
Du ciel cherché dans les prunelles,
Du rythme pur des villanelles :
Tu t'en iras les pieds devant.

(J. JOUY)

EXEMPLES WALLONS

6 syllabes, *abab.cdcdd* :

Dje n' saro dîre, Mèrance,
Tot-ç' que dje r'sins por vos ;
Portant dj'a l'èspèrance
De m' fé comprinde sins mots.

C'èst que dje d'vé tot bièsse:
De causer dj' n'a pus l' toûr;
Me cœur s' brouye avou m' tièsse;
I bat come on tambour
Qwand dj' so d'lez mès-amours.
(Jodoigne, Edmond ÉTIENNE, *Po l' boûse èt po l' coûr*, BSLW., t. 35, p. 204)

C'est en réalité une strophe de huit vers, plus un neuvième rimant avec le huitième et qu'il serait facile de supprimer.

X. — Strophe de dix vers

La strophe de dix vers a de l'ampleur. Elle commence d'ordinaire par de courtes propositions juxtaposées, jusqu'à la fin du cinquième vers ; ceci, pour éviter la coïncidence du rythme du dizain avec celui du quatrain ; puis elle se termine par un membre plus long, qui lui donne plus de solennité. Le modèle en ce type est la strophe de Lefranc, dont on admirera les sonorités éclatantes. Le dizain le plus employé a d'abord quatre vers à rimes alternées, puis deux vers rimant ensemble, puis quatre à rimes embrassées (*abab.cc.deed*).

Strophe de 7 syllabes :

L'arbre se tord sur la côte ;
Le flot s'acharne au récif ;
Une clameur triste et haute
Avertit l'homme pensif ;
L'écume roule, avalanche ;
La lame féroce et blanche
Luit comme l'yatagan ;
La terre sanglote et souffre,
Livrée aux baisers du gouffre,
Au viol de l'ouragan.
(Victor HUGO, *Les quatre vents de l'Esprit*, *Livre lyrique*, XL)

Strophe de 8 syllabes :

Le Nil a vu, sur ses rivages,
Les noirs habitants des déserts
Insulter par leurs cris sauvages
L'astre éclatant de l'univers :
Cris impuissants, fureurs bizarres !

Tandis que ces monstres barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Le dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.
(LEFRANC DE POMPIGNAN, *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau*)

Ce sont les sévères artistes
Que l'aube attire à ses blancheurs,
Les savants, les inventeurs tristes,
Les puiseurs d'ombre, les chercheurs,
Qui ramassent dans les ténèbres
Les faits, les chiffres, les algèbres,
Le nombre où tout est contenu,
Le doute où nos calculs succombent,
Et tous les morceaux noirs qui tombent
Du grand fronton de l'Inconnu.
(Victor HUGO, *Contemplations* : *Aujourd'hui*, XXIII)

Nous voulons, créant sans secousse
L'apaisement universel,
Sur les charniers où l'herbe pousse
Bâtir l'atelier fraternel ;
Nous voulons l'aurore nouvelle,
L'amour ouvrant partout son aile,
Le ciel plus doux, l'homme meilleur,
Et, dans l'existence éphémère,
Ce qu'on appelle « la chimère
De notre siècle travailleur ».
(Clovis HUGUES, *Le droit au bonheur*)

8 syllabes, *aabba.cddcc* :

L'air est si chaud que la cigale,
La pauvre cigale frugale
Qui se régale de chansons,
Ne fait plus entendre les sons
De sa chansonnette inégale ;
Et rêvant qu'elle agite encor
Ses petits tambourins de fée,
Sur l'écorce des pins chauffée,
Où pleure une résine d'or,
Ivre de soleil, — elle dort.
(Paul ARÈNE, *La cigale*)

aabccb.dddb :

Pourquoi mon cœur bat-il si vite ?
Qu'ai-je donc en moi qui s'agite,
Dont je me sens épouvanté ?
Ne frappe-t-on pas à ma porte ?
Pourquoi ma lampe à demi-morte
M'éblouit-elle de clarté ?
Dieu puissant ! Tout mon corps frissonne.
Qui vient ? qui m'appelle ? — Personne.
Je suis seul. C'est l'heure qui sonne.
O solitude ! ô pauvreté !

(MUSSET, *Nuit de mai*)

abaab.cdccd :

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
O ma pauvre muse, est-ce toi ?
O ma fleur, ô mon immortelle,
Seul être pudique et fidèle
Où vive encor l'amour de moi !
Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
C'est toi, mon amante et ma sœur !
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur.

(MUSSET, *Nuit de mai*)

STROPHES WALLONNES

6 syllabes, *abab.cc.deed* :

'N-a d'vins cisse kipagnèye
Dès buveûs d' profèssion
Qui v' flûterît sîs botèyes
Èt n' pièdrît nin l' raison.
Dji veû cial onk al tâve
Qui v' vûdereût tote ine câve !
Dji n' vis lome nin l' luron,
Mais dj' wadjereû vint corones
Qui vos n' troûverîz pèrsone
Po mî pwèrter l' bwèsson.

(SIMONON, *Œuvres*, p. 150)

7 syllabes, *abab.cc.deed* :

C'èst dîmègne. On solo d' fièsse
Si mosteûre divins l' cîr bleû.
On veût-aponde ås finièsses
Dès visèdjes a l'air djoyeûs.
Lîdje, todis neûre di foumîre
Dès ouhènes èt dès houyîres,
Lîdje, oûy, èle si va r'pwèser.
Pus nole haute tchèteûte qui fome,
Pus nou brut d' mårtê qui r'tome:
Lîdje tot-rade va s'amûser.
(Émile GÉRARD, *On dîmègne a Lîdje*, BSLW., t. 27, p. 104)

8 syllabes, *abab.cc.deed* :

Il a quéquefwès dès coumarâdes
Qui m' dèmindront l' raison pouqwè
Ç' què dj' sondje, in tout f'sant 'ne pourmènâde,
A fé dès vêrs dins no patwès;
Pouqwè ç' què dj' catche èt què dj' ramasse
Lès mots wallons tout yu-ce què dj' passe:
Pou tout dîre, i n' compèrdont ni
Comint-ce qu'on put avwêr dins l' tièsse
L'idée, — pus'qu'on a l' langue francèse —
Dè scrîre dins l' djargon du payis.
(Nivelles, HANON DE LOUVET, BSLW., t. 34, p. 13)

VERS INÉGAUX

8.6.8.6.5.5.6.5.5.6, *abab.cc.deed* :

Lès Vervîtwès don fournihît
Li mérkidi d' Cîqwème
Lès djônes mariés qui v'nît potchî
A Lîdje avou leûs fèmes.
Mais lès ritchès djins
Mètît d' leûs-ârdjint
È leû plèce omes èt c'méres;
Èt cès rimplaçants
Ni costît nin tant
Qu' lès cis qui vont-al guére !

Difinèye èst l' danse di Vèrvî,
Èt l'èglîse, qwand dj'î sondje !
Li grande èglîse wi-ce qu'i dansît
Èst-èvôye come on sondje !
Dji qwîr so l' tèrain
Qui l' saint batimint
Rimplihéve di s' grandeûr ;
Dji qwîr la qu' dansît,
Èt, d'vins lès broûlîs,
Dji n' troûve pus l' plèce a ç'te eûre !
(SIMONON, *Œuvres, Lès creux d' Vèrvî*, p. 63)

Il faut ajouter, au point de vue du nombre des syllabes, que, dans le chant, les finales atones des rimes de ces strophes comptent pour une syllabe et ont leur note : il faudrait donc en réalité compter 8.7.8.7.5.5.7.5.5.7, d'après la musique.

6.6.2.6.6.2.6.6.6.6, *abbabb.cdcd* :

So saqwantès-annêyes,
Tote ine hièdе di vigreûs
Scriyeûs
Ont c'sèmé l' rinoumêye
D'ine câkêye di djoyeûs
Rèspleûs ;
Grâce, nos l' polans bin dîre,
A vosse bèle Sôciété,
Qui nos d'na l' gos' dè scrîre
Dès rîmês tant vantés.
C'èst-on plaisîr dè vèye
Li trûlêye di Lîdjwès
Qu'on-èst,
Po disfinde li patrèye
Di tos lès cis qu' pårlèt
Patwès.
A nosse litèrateûre,
Li pus gros dè hopê
Si rassonne cial po beûre
Drî l'âbion di s' drapê.
(Joseph VRINDTS, *Li drapê walon*, BSLW., t. 34, p. 149)

Même observation que plus haut pour la musique des vers 1 et 4, qui se trouvent ainsi avoir 7 syllabes.

XI. — Strophe de onze vers

8 syllabes, *aa.bccb.dedde* :

S'il ne te faut, ma sœur chérie,
Qu'un baiser d'une lèvre amie
Et qu'une larme de mes yeux,
Je te les donnerai sans peine ;
De nos amours qu'il te souvienne
Si tu remontes dans les cieux.
Je ne chante ni l'espérance,
Ni la gloire, ni le bonheur,
Hélas ! pas même la souffrance :
La bouche garde le silence
Pour écouter parler le cœur.

(MUSSET, *La nuit de Mai*)

abab.cc.deeed :

O Muse, spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long.
L'homme n'écrit rien sur le sable
A l'heure où passe l'aquilon.
J'ai vu le temps où ma jeunesse
Sur mes lèvres était sans cesse
Prête à chanter comme un oiseau ;
Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.

(MUSSET, *La nuit de mai*)

abab.cdcd.ede :

On racontait aux longues veilles
Qu'ils étaient moqueurs et méchants ;
Que ces feux gardaient dans nos champs
Bien des trésors, bien des merveilles.
Revenants, lutins, noirs esprits,
Sorciers, malignes influences,
A tout croire on m'avait appris.
Je voyais des dragons immenses
Sur les donjons des temps passés.
L'âge a soufflé sur mes croyances :
Follets, dansez, dansez, dansez !

(BÉRANGER, *Dernières chansons, Les feux follets*)

Faute de trouver en wallon un exemple de cette espèce, nous nous contenterons de traduire la strophe de Béranger :

On racontéve ås longuès sîzes
Qu'il èstît moqueûrs èt mètchants,
Èt qu'i wårdît, avå lès tchamps,
Lès trèsôrs catchîs d'vins dès djîsses.
Rivenants, sotês, neûrs vièrzèlins,
Macrês, macrales èt mâle indjince,
A creûre tot dj'èsteûs subitain.
Dji crèyéve å dragon dèl cinse,
Âs spérs dè vî tchèstê d'foncé;
L'adje a sofflé so mès crèyinces:
Loumerotes, a ç'te eûre, dansez, dansez !

XII. — Strophe de douze vers

7 syllabes, *abab.cccd.eeed* :

Mon banc de quart est mon trône :
J'y règne plus que les rois ;
Sainte Barbe est ma patronne ;
Mon sceptre est mon porte-voix ;
Ma couronne est ma cocarde ;
Mes officiers sont ma garde ;
A tous les vents je hasarde
Mon peuple de matelots,
Sans que personne demande
A quel bord je veux qu'il tende
Et pourquoi je lui commande
D'être plus fort que les flots.
(A. DE VIGNY, *La frégate la Sérieuse*, str. 12)

8 syllabes.

Non, l'avenir n'est à personne !
Sire, l'avenir est à Dieu.
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.

L'avenir ! l'avenir ! — Mystère !
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Victoire aux ailes embrasées,
Ne sont jamais sur nous posées
Que comme l'oiseau sur les toits.

(Victor HUGO, *Chants du crépuscule, Napoléon III*)

Strophe composée d'un quatrain et d'un huitain. On pourrait la donner en deux strophes, d'autant que les exclamations du cinquième vers accusent une saute de sentiment qui accentue la disjonction. Il y a bien plus d'unité dans la strophe suivante, aussi en vers de 8 syllabes :

Par instants, dans le vague espace,
— Regarde, enfant, tu vas la voir, —
Une brusque planète passe.
C'est d'abord, au loin, un point noir.
Plus prompte que la trombe folle
Elle vient, court, approche, vole ;
A peine a lui son auréole
Que déjà, remplissant le ciel,
Sa rondeur farouche commence
A cacher le gouffre en démence
Et semble ton couvercle immense,
O puits du vertige éternel !

(V. HUGO, *Les contemplations, Autrefois, Magnitudo parvi*)

12 syllabes, *abab. cdcd.abab* :

Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs,
Au mois de mai, dans le jardin qui s'ensommeille,
Nous irons réchauffer nos vieux membres tremblants.
Comme le renouveau mettra nos cœurs en fête,
Nous nous croirons encor de jeunes amoureux ;
Et je te sourirai tout en branlant la tête,
Et nous ferons un couple adorable de vieux.
Nous nous regarderons, assis sous notre treille,
Avec de petits yeux attendris et brillants,
Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs.

(Edmond ROSTAND, *Les pipeaux, L'éternelle chanson*)

Strophe formée en réalité de trois quatrains, avec un repos à la fin de chacun ; mais, ce qui les relie, c'est que les mêmes rimes et les deux premiers vers reviennent à la fin.

EXEMPLES WALLONS

6 syllabes, *aab.ccb.ddb.eee* :

On visèdje fris' èt roselant,
Deûs grands-oûys riglatihants,
Dès dj'vès pus neûrs qui gayète;
Li pus mamé dès p'tits nos,
Qui hiletéve come on clabot:
Tot l' vinâve ainméve Noyète!
Èlle aveût l'adje wi-ce qui l' coûr
Kimince a djâser d'amour;
Èt, pus d'ine fèye, è catchète,
Èlle aveût surpris s' wèsin
Què l' loukîve amoureûsemint
Qwand èle passéve l'å-matin.

(Charles STEENEBRUGGEN, *Noyète*)

8 syllabes, *abab.cdcd.effe* :

Audjourdu, mi p'tite, c'èst vosse fièsse;
Maugré tot, dji n' l'a nén rovî.
Dîre qui nos s'rénn' pit-ète a pièce
Si dj' n'avè nén stî prîjonî!
Dji sondje a vos tote li djournéye:
I m' chène qui dj' so cor ad'lé vos,
Qu' nos 'nn' alans, come l'anéye passéye,
Nos pormwinner brès d'zeû brès d'zos...
Malureûsemint, quand dji m' dispiète,
Dji m' ritroûve bén lon do bouneûr!
Quand dj'aspouyè m' tièsse su vosse cœûr,
C'èstèt l' bon timps, mi chére pouyète!

(Arsimont, Edmond WARTIQUE, *Lète do prîjonî*, BSLW., t. 58, p. 278)

10 syllabes : En l'absence d'exemple original wallon, nous traduirons les vers de Rostand, insérés ci-dessus, en vers de dix syllabes. C'est le mètre qui rend le mieux l'alexandrin français

au point de vue du sens, en raison des contractions ou suppressions de voyelles que subissent les mots en wallon.

Qwand vos sèrez vî èt qu' dji sèrè vèye,
Qwand mès dj'vès si blonds sèront dès dj'vès blancs,
Å doûs solo d' may, è corti, d'zos l' trèye,
Nos-îrans r'handi nos vîs cwérs tronlants.
Li prétimps mètrè nos deûs coûrs al fièsse,
Nos pinserans hanter tot come dès scolîs;
Èt dji v'f'rè 'ne risète qui hosserè dèl tièsse;
Èssoule nos sèrans 'ne nozêye cope di vîs.
Èt nos nos r'loukerans, assious d'zos nosse trèye,
Avou dès p'tits-oûys tinrûles èt spitants,
Qwand vos sèrez vî èt qu' dji sèrè vèye,
Qwand mès dj'vès si blonds sèront dès dj'vès blancs.

VERS INÉGAUX

7.7.2 (4 fois), *aab.ccb.ddb.eeb* :

Pus tård l'amour vint tèm'ter;
On sint la 'ne saqwè toketer;
Tot rèy' !
Li crapaude pinse qui s' mon-cœûr
Lî donrè tos djoûs d' boneûr:
Tromperèye !
Il arive bin trop sovint
Qui minme li pus doûs sèrmint
S' roûvèye;
Ca, c'bin d' hanterèyes, po fini,
Lèyèt on coûr tot moudri...
C'èst l' vèye !

(Hubert DÉSAMORÉ, *C'èst l' vèye*)

XIII. — Strophe de quatorze vers

5 syllabes, *ababab.ccd.eeeed* :

L'océan se joue
Aux pieds de son roi;
L'aquilon secoue
Ses ailes d'effroi;
La foudre te loue
Et combat pour toi;
L'éclair, la tempête
Couronnent ta tête

D'un triple rayon :
L'aurore t'admire,
Le jour te respire,
La nuit te soupire,
Et la terre expire
D'amour à ton nom.
(LAMARTINE, *Harmonies, L'hymne à la nuit*)

En wallon, nous n'avons trouvé qu'un modèle en vers inégaux. Il se rencontre plusieurs fois, parce que c'est un couplet de chanson sur un air connu. En voici deux exemplaires, de dialectes différents.

8.8.8.8.4.4.10.4.4.10.8.8.8.6, *abab.ccd.eed.fggf* :

I m'a-st-apris, po dîre li vrêye,
Lès pus bês toûrs qu'on pout pinser.
Disconte li meûr di noste alêye,
Lès djambes è l'air i m' fève roter.
Podrî s' hanète
I saveût mète
Tot lès r'djondant lès bètchètes di sès pîs ;
Èt, d'ine alène,
Nouk, è savène
Ni minme è dints, come lu n'åreût noyî.
I contrufève èco cint bièsses,
Èt, tot-z-oyant råweter l' marcou,
On d'hève, sins-aler vèy å d'foûs :
« C'èst co l' rossê Janesse ! »
(H. LEJEUNE, BSLW., t. 14, p. 324)

Id. :

On vwat l' gaité r'lûre come ène flame,
Come ène èstwale dins tous lès-îs ;
Mais, ç' qui r'lût co pus dins no-n-âmes,
C'èst l' djwa qu'on a dè s' vîr voletî.
On èst-a s'n-aije
Èt fin binaije
Dè sè r'trouver d'lez yun-l'aute bî pourtant ;
C'èst-ène vrêye fièsse
Èt-y-on èst près-se
A s' rimbrassî come dès-amis d' trinte ans.

C'èst-in spèctake a fére inviye,
— Èt vos povez vous d-in vanter —
Què d' vîr ène si grande sôciété
U-ce qu'on èst-in famiye !
(Nivelles, HANON DE LOUVET, BSLW., t. 34, p. 124)

XIV. — Strophe de seize vers

Vers impairs de 8 syllabes, vers pairs de 4, *aabb.ccdd.eeff.gggg* :

« Grand-mére, hoûtez come on cwèrnêye
È lu tch'minêye ;
Ètindez-ve groûler 'ne mètchante vwès
Duvins lès bwès ?
One vwès qui rôkèye èt qui tchoûle...
Oh ! come èle hoûle !...
C'èst bin sûr on gros leû-warou :
Clapez l' fèrou ! »
Mins l' mére, po rinde pus valureûse
Lu pawoureûse,
Èl prind po l' main, pwis l' bâhe so l' front,
Èt lî rèspond :
« Alez, sote, i-n-a rin la d'vins,
C'èst-èco l' vint !
— Oh-oh ! vrêmint, grand-mére, c'èst l' vint ?
— Ayi, c'èst l' vint !
(Martin LEJEUNE, *Œuvres lyriques*, p. 90)

CHAPITRE IV

Le Poème

Il ne s'agit dans cet ouvrage que de la construction du poème, non de sa composition esthétique.

Nous avons déjà noté que le poème n'est pas nécessairement distribué en strophes. La division en strophes régulières et toutes semblables est le maximum de l'obligation prosodique. De la prose libre à cette discipline extrême, tous les degrés sont possibles. Rappelons-les. Ce sont : 1° la prose rythmée ou vers libres sans rimes ; 2° les vers libres plus ou moins assonnancés ou rimés, la rime étant ménagée seulement de distance en distance, à des endroits particuliers, pour produire un effet supplémentaire, ou devenant la loi obligatoire de tous les vers ; 3° la poésie en vers égaux, à rimes suivies ou croisées, croisées à volonté ou régulièrement, ce qui nous achemine à la disposition en distiques ou en quatrains, et enfin en strophes.

Les grands poèmes, comme *Jocelyn*, *La chute d'un ange*, les longues pièces de la *Légende des siècles*, des *Contemplations*, de *La fin de Satan*, etc., sont en rimes suivies. Il en est de même en wallon, à preuve *L'argayon* et le *Jean de Nivelles* de l'abbé Renard, le *Savonarole* du Malmédien Henri Bragard, les tableaux et récits du *Vî Lîdje* de Vrindts et des milliers d'autres œuvres.

Naguère Louis Lagauche a composé *Li p'tit hièrdî* de façon plus lyrique. A côté des récits en rimes suivies, la majeure partie de l'œuvre est en strophes ; le poète change de forme à chaque situation nouvelle, il « chante » réellement. Ce système offre bien plus de ressources et de variété. Il y a des récitatifs pour les parties narratives, et le choix de la strophe peut être réglé d'après les sentiments et les idées. Cette forme est celle que l'avenir devrait adopter pour les compositions de longue haleine.

C'est dans les poèmes courts que le poète peut s'astreindre à un seul type de strophe. Qu'il ne le prenne pas au hasard ! Qu'il le choisisse en conformité avec le sentiment intérieur ! Mais comment connaître les concordances mystérieuses entre la forme et le sentiment ? Nous avons dit ce que nous avons pu formuler de plus précis sur cette question, mais ce n'est guère. Aucune théorie ne remplacera l'étude prolongée des modèles ; et nous devons ajouter que les modèles lyriques wallons sont encore trop peu nombreux et d'inspiration trop peu élevée pour dispenser nos poètes de communier longuement avec la poésie lyrique française.

Au point de vue technique d'un traité de versification, les poèmes en strophes doivent être classés en deux catégories : 1° ceux où le poète choisit librement la strophe ou le mélange de strophes qu'il juge conforme à son inspiration ; 2° ceux qui ont une forme fixe traditionnelle.

I. — La première classe ne donne pas lieu à de nombreuses observations de prosodie. Elle est pourtant par le fond la plus importante. Elle contient les principales variétés du genre lyrique, l'ode, l'élégie, la satire, la pastorale, la ballade. Le nom d'*ode*, un mot d'origine grecque qui signifie *chant*, suffirait à lui seul pour dénommer toutes ces variétés. Mais on comprend que les poètes aient tenu à spécifier. Seulement les termes qu'ils ont imaginés pour introduire des subdivisions dans le genre lyrique n'aboutissent à constituer aucune classification rigoureuse, parce que les uns caractérisent la forme, les autres le sentiment, d'autres une situation ou localisation sociale. On a réservé le nom d'ode à l'expression des sentiments élevés, énergiques, enthousiastes. Elle est l'ode *héroïque* quand elle chante Napoléon et la patrie ; elle est *sacrée* ou *religieuse* quand elle exalte le divin, le mystère, et elle devient alors l'*hymne* et le *cantique* ; elle est *morale*, ou *philosophique*, ou *scientifique*, *historique*, *descriptive* ; elle est *anacréontique* quand elle badine et chante l'amour, mais alors elle peut être appelée *chanson*. La chanson, c'est l'ode en petit, l'ode sans cothurne, embrassant toute la vie courante,

tous les sujets plus matériels, toutes les idées et tous les sentiments d'une humanité moyenne.

On a distrait de l'ode l'*élégie*, réservée aux sentiments tristes, à l'expression de la douleur, du doute, de la mélancolie. Au moyen âge on la nommait *plainte* ou *complainte*. Le mot *satire* sert à désigner l'ode consacrée aux sentiments de colère, d'indignation, de vengeance, d'ironie et de mépris, comme les *Iambes* de Barbier et les *Châtiments* de Victor Hugo. — *Eglogue* signifiait en grec « choix de morceaux » et *idylle* signifiait « tableautin ». Ces termes ont servi à désigner des variétés de la *pastorale*, parce qu'en fait les poèmes présentés sous ce nom retraçaient des tableaux de vie rustique. — Le mot *pastorale* a rapport à la condition des personnages : ce sont des bergers et des bergères, présentés dans le cadre champêtre, en leurs amours, leurs rivalités, leurs joies et leurs ennuis, leurs mœurs simples et leur grâce naturelle. Au moyen âge elle deviendra la *pastourelle*. Elle peut devenir une *bucolique*, une *géorgique*, une *bergerie*, une *foresterie*, suivant les époques et les caprices des poètes. — Le nom de *ballade* est aujourd'hui réservé aux sujets fantaisistes et macabres. L'origine du mot (*baller*, danser) ne faisait pas prévoir cette destinée. La ballade a passé du cercle des poèmes à forme fixe dans celui des poèmes à strophe libre.— On le voit, il n'y a rien de rigoureux dans tout ce classement, et nous prions nos poètes de ne point se chagriner s'ils ne parviennent pas à découvrir les cloisons qui séparent ces espèces diverses du grand genre lyrique. Il n'y a pas de cloisons. On ne voit pas les poètes modernes se préoccuper beaucoup de savoir dans quel compartiment rentrent leurs pièces.

Cette question de terminologie réglée pour épargner à nos auteurs des malentendus, nous avons à traiter des petits poèmes à strophe libre qui sont cultivés en wallon. Il est naturel de dire d'abord ce qui est applicable à tous.

« Poème à strophe libre » n'est qu'une formule abrégée, assez équivoque. On pourrait comprendre que le poète, après une forme de strophe, en emploie une autre, et qu'il va ainsi variant les

couplets jusqu'à la fin de sa pièce. Certes, ce procédé n'est pas défendu : voyez les *Djinns* de Victor Hugo. Mais l'expression « strophe libre » signifie simplement que le poète emploie une seule forme de strophe, non imposée par les règles du genre, et qu'il s'y tient dans tout le cours de l'œuvre. Cette forme, il la choisit à volonté. Ou bien il emprunte un des nombreux patrons de strophe dont nous avons rassemblé des spécimens au chapitre précédent, une forme éprouvée dont il connaît la structure et dont il a pu apprécier le rendement ; ou bien il crée lui-même, à ses risques, un modèle nouveau. Ce qu'il y pourra mettre de neuf ne sera d'ailleurs pas immense. Il ne parviendra qu'à modifier légèrement l'une ou l'autre des mille combinaisons essayées. Ajouter un vers, en retrancher un, changer une rime de place, allonger ou raccourcir, marier des vers de longueurs différentes, c'est tout ce qui est en son pouvoir. Et toujours il faut que la combinaison ainsi transformée demeure harmonieuse et ne manque pas son effet.

Nos Wallons n'abusent pas de l'ode. La langue ne s'y prête guère. L'esprit populaire non plus. On voit par le ton de certaines poésies patriotiques ou humanitaires, que la beauté, la grandeur des sentiments liés aux idées générales n'ont pas pénétré assez profondément dans les âmes pour embraser l'être tout entier d'émotions intenses. Langage et idées paraissent alors une sorte de plaquage maladroit. Ne forçons donc point notre talent ! Le Wallon est déjà mieux à son aise dans l'effusion religieuse ; mais, ce qui lui a le mieux réussi jusqu'à présent, c'est la peinture des mœurs, c'est la satire et la chanson.

Ajoutons toutefois, pour un talent qui voudrait essayer de l'ode, qu'aucune règle ne le contraint à se servir d'une forme de strophe unique. Quand deux sentiments sont présentés en contraste, quand on fait parler deux personnages de caractères opposés, il est naturel qu'on fasse alterner deux types de strophe différents. Pour marquer un *crescendo* dans la pensée, il est juste que la strophe s'élargisse progressivement.

La chanson est l'ode ramenée à l'expression des idées et des sentiments les plus humains, ceux de la foule, qui ne quintessencie

pas sur ses besoins, ses passions, ses goûts, ses désirs. Elle peut s'élever plus haut, sans doute. On a dit que certaines chansons de Béranger sont des odes ; mais, d'ordinaire, la chanson ne prend rien au tragique ; elle ne pénètre pas dans le sanctuaire des idées sérieuses ; elle célèbre les appas de Lisette ou Madelon ; elle chante les amours, la beauté, l'amitié, la gaîté, la famille, le métier, la rue, les bois, le clocher du village, la patrie et la nature dans le ton et avec toutes les nuances du sentiment populaire. Il n'y a aucun objet, aucune action vulgaire qui ne lui appartiennent de droit. Consacrée à l'expression de sentiments plus délicats, la chanson devient *romance*. Mêlée aux mouvements de la danse, elle devient *ronde* ou *cramignon*. C'est donc surtout sous forme de chanson que le lyrisme populaire s'épanouit chez tous les peuples, et il n'y a rien d'étonnant à ce fait que, dans les parlers dialectaux, la chanson tienne le premier rang.

Compagne obligée des réunions et des fêtes, la chanson réserve un rôle actif au public. C'est une des causes de son succès. Elle est composée de couplets et d'un refrain. Le couplet est dit en solo par le chanteur ; le refrain peut être chanté par tous les auditeurs, à qui on donne ainsi le plaisir de participer en acteurs à l'exécution, le plaisir très apprécié de faire du tapage et de dépenser leur exubérance. — Le refrain peut être simplement la fin du couplet, ou l'on en fait une petite strophe séparée. — Le choix de l'air est de première importance : il impose à la strophe sa forme, son rythme, la longueur des vers, la place des rimes. Malgré l'énorme contingent annuel de chansons wallonnes créées, il y a peu de créations originales de strophes et d'airs, parce que le chanteur compose d'ordinaire sur un air connu. Heureux quand celui-ci n'est pas *l'air du tra la la* ou *à la façon de barbari* ou quelque autre survivance absolument vulgaire. L'idéal serait que l'auteur créât lui-même sa mélodie, ou que, construisant sa strophe sans modèle établi, il pût se faire composer un air original par un musicien. Mais nous devons aussi constater que cet idéal est périlleux. Il y a peu de poètes-musiciens capables, comme Joseph Duysenx, de composer en

même temps l'air et les paroles ; d'autre part, le musicien de profession à qui le poète confie son œuvre, a ses prétentions : il veut briller, il lui arrivera de créer à contre-temps quelque mélodie savante, trop délicate, que la foule accueille froidement. Or, comme une chanson sans musique est un candidat sans siège, nous verrons longtemps encore la majeure partie de nos chansons wallonnes coulée dans les moules musicaux du café-concert parisien, maintenant surtout que la TSF dissémine ceux-ci à tous les points de la rose des vents.

Au reste, cette sujétion n'empêche pas nos chansonniers de composer parfois des chefs-d'œuvre. Il n'est pas de mon ressort d'en vanter les caractères aimables de sincérité, de cordialité, de gaîté bon enfant, de verve endiablée ou d'émotion concentrée, de douceur et de tendresse, ni de citer tous les virtuoses wallons de la chanson. M. Olympe Gilbart a d'ailleurs publié sur ce sujet, en 1909, dans l'*Annuaire* de la Société de Littérature wallonne, une conférence substantielle à laquelle nous renvoyons le lecteur. La chanson y est finement caractérisée ; on y passe en revue l'armée des chansonniers ; on y définit le talent des principaux d'entre eux ; on cite des textes à l'appui des appréciations. Notre tâche, plus ingrate, consiste à donner des conseils et non des éloges. C'est juste le lot de la belle-mère si souvent criblée d'épigrammes !

Le pis est que, dans notre sujet, ayant à parler de la forme, nous ne parvenons pas à dissocier la forme du fond. C'est un fait d'expérience : quand le fond de la chanson est vulgaire, grossier, canaille, obscène, la forme ne vaut pas mieux. Recommander au poète la distinction, l'élégance dans le badinage, la discrétion dans la grivoiserie, c'est préconiser en même temps la légèreté de touche, le choix des mots, l'originalité des développements, l'harmonie et le rythme. Tant d'embarras pour une chanson ! s'écriera un intéressé. — Mais oui ! il n'y a pas de petits genres, il n'y a que de petits faiseurs, qui gâtent les bijoux en les maniant avec de trop grosses mains. Que l'on ne nous prête pas l'intention de vouloir brider, gourmer, guinder la

modeste chanson, mettre une sourdine aux éclats de rire ; nous voudrions la purger des gravelures, l'affiner, y remplacer la platitude par l'esprit, la trivialité par un humour joyeux et sain, le rebattu par l'original. Nous avouons que ces suggestions concernent à la fois l'idée et la mise en œuvre de l'idée, le thème de la chanson et le tour des paroles ; mais le style à nos yeux n'est pas un costume, c'est la peau sur le corps, inséparable du corps. Fond et forme, préférez toujours *Vinez, Marèye, i lût l' bêté* à l'éloge équivoque de la *betterave*. Il ne s'agit pas de bannir la chanson *plaisante*, mais de faire qu'elle *plaise* à des gens de bonne compagnie et qu'on ne doive pas rougir de l'entendre. La gaîté peut être fine, folle, fantaisiste, ailée, au lieu d'être épaisse et basse, crapuleuse et scatologique. Le trait léger porte plus loin. La simplicité n'est pas nécessairement balourde ou niaise ; elle peut être tendre, délicate, mélancolique, rêveuse, charmeresse, ou joviale, gaillarde, naïve et hautement comique.

L'originalité toutefois ne consiste pas — il faut le dire pour éviter des malentendus — à bannir le printemps, les roses, les amours, mais à renouveler ces thèmes éternels de la sensibilité humaine par l'ingéniosité des traits descriptifs, des scènes et des situations. On ne peut pas, on ne doit pas prohiber tel ou tel sujet sous prétexte que c'est une vieillerie. La vie et la nature appartiennent tout entières à la chanson ; mais les aspects de la vie et de la nature sont infinis, et l'on peut les célébrer jusqu'à la consommation des siècles sans répéter ni copier ni ressasser les couplets, les refrains et les airs d'antan.

En l'absence de préceptes pour discipliner cette gueuse adorable, on voudrait citer des modèles. Mais ils seraient moins utiles aux chansonniers qu'à nous-même. Eux, les intéressés, ont assurément leur bibliothèque de chansons ; ils en ont de toute gamme ; ils se les chantent intérieurement ou se les fredonnent à l'atelier ; ils ont leur répertoire bien étoffé pour les fêtes de famille ou du cercle ; ils sont d'autant mieux documentés que, pour beaucoup, c'est toute la poésie. Abstenons-nous donc de citer : ce serait porter de l'eau à la Meuse.

Peut-être serait-il opportun d'ajouter quelques mots pour cette variété de chanson où l'idée et la voix s'accompagnent de la marche ou de la danse. Ce type mixte fournit la *ronde* et le *cramignon*.

La *ronde* se chante en chœur, en se tenant par la main, en sautant, tournant et s'arrêtant à des moments fixés. C'est une chanson pour fillettes et garçonnets. Sa destination même avertit qu'elle ne peut pas être d'un tour compliqué. Inutile d'en dire plus : nos poètes ne composent pas de rondes et celles que nos écoliers ou écolières miment dans leurs jeux sont de vieilles rondes populaires traditionnelles.

Le « cramignon » est la farandole du Nord, à la fois marche, danse et chanson. Elle est la propriété de la jeunesse, elle réunit filles et garçons, amoureux et amoureuses, dans les beaux soirs d'été, au temps des fêtes paroissiales liégeoises. La chaîne vivante serpente et zigzague dans les rues, se replie sur elle-même, pénètre dans les maisons, dans les impasses, en chantant ses couplets, en dansant et sautant, puis reflue dans la grand'rue où elle se déploie plus à l'aise, enserre quelque passant de marque ou de connaissance et danse la ronde autour de lui. Les chansons que la bande joyeuse égrène en ses évolutions n'ont pas été composées toutes pour cet usage. La preuve en est que beaucoup d'entre elles sont d'importation française : ce sont des chansons populaires faites pour la jeunesse et visiblement par elle, pour être chantées en ronde et par tous les participants du jeu. Une d'elles dit même : « Nous sommes une *ronde danse*, toute remplie de jeunes gens... » ; une autre a pour refrain : « A la *ronde*, mesdames, qu'il fait bon danser » (1). Ces chansons ont donc passé facilement de la ronde à la serpentine : ce n'était qu'une question de figure et non de musique.

La texture du cramignon doit être telle qu'il suffise d'une seule personne connaissant les paroles pour animer tout le cortège.

---

(1) TERRY et CHAUMONT, *Recueil d'airs de cramignons*, Bulletin de la Soc. de Litt. wall., t. 18, 1889, nos 9 et 13.

Celui qui sait la chanson sera le chef du chœur ou chorège. Le couplet a deux vers longs ou quatre vers courts, que nous compterons comme deux longs dans l'exposé qui suit. Le second vers du premier couplet est répété en chœur comme premier vers du couplet suivant, et ainsi de suite jusqu'à la fin. Chaque strophe à partir de la seconde ne contient donc en réalité qu'un vers nouveau. C'est ce second vers que chante le chorège, que la bande retient au vol pour le reprendre en chœur au début du couplet suivant. Ces deux longs vers sont suivis d'un refrain, qui doit être original et entraînant, qui doit être court pour pouvoir être retenu d'emblée et chanté par tous. La chanson liégeoise « Prindez vosse *baston*, Simon, et s' *minez* bin l'crâmignon », prouve que le chorège avait jadis un bâton de chef et marchait en tête. Ainsi, couplets engrenés par répétition, sujet amoureux ou comique, simplicité du thème, naïveté du développement, naïveté qui ne va pas sans malice ni sans équivoques et sous-entendus égrillards, naïveté parfois crue mais jamais sensuelle, telles sont les qualités traditionnelles d'un bon cramignon (1).

Divers auteurs, pour renouveler le genre, ont composé des cramignons à couplets trop longs et sans répétition. Le chœur en ce cas ne peut être actif qu'au refrain. Ce système ne diffère pas de celui de la chanson ; il n'est pas assez bruyant pour la bande joyeuse et trépignante qui caracole dans la rue. On cite parmi les cramignons les plus délicats deux ou trois pièces de Nicolas Defrecheux. Ils sont trop connus pour être insérés ici. Nous donnerons plutôt comme modèle régulier la jolie pièce suivante de Toussaint Brahy (2), qui est à la fois charmante et trop peu répandue. Pour abréger, après les trois premiers couplets, nous n'inscrivons des autres que le seul vers nouveau.

---

(1) Voyez, pour plus de détails, un Rapport sur le cramignon, par M. Eugène POLAIN, dans le Bullet. de la Soc. de Litt. wall., t. 58, p. 258.

(2) T. BRAHY, *Œuvres wallonnes posthumes*, pp. 31-32.

1. *Madeleine, si vos volîz m'aimer,* (bis
2. *Dji n'åreû pus rin a d'sîrer*
Tote mi vicârêye;
1. *Madeleine, si vos volîz m'aimer,*
Dji passereû 'ne si bèle vèye!

2. *Dji n'åreû pus rin a d'sîrer,* (bis)
3. *Adlez vos dji vôreû passer*
Tote mi vicarêye; etc.

3. *Adlez vos dji vôreû passer*
4. *Tos lès djoûs qui Dièw m'a compté...*

5. *Dj'åreû trop pô po-z-admirer...*
6. *Vos oûys wi-ce qui dj' vôreû m' murer...*
7. *Tot carèssant vos dj'vès dorés...*
8. *Ètinde vosse vwès qui fait tûser...*
9. *Avou vos dj'îreû porminer...*
10. *Dji sètchereû lès ronhes di costé...*
11. *Dji côpereû lès fleûrs qui v's-aimez...*
12. *Madeleine, mi lairez-ve donc doter?...*
13. *Mins dji veû vos deûs oûys blaweter...*
14. *Vosse main d'vins l' meune vint dè toumer...*

II. — Nous passons à la catégorie des *poèmes à forme fixe*, où tout est réglé, forme de la strophe, disposition des rimes, nombre de vers de la pièce.

On laissera de côté les vieux genres démodés, le *chant royal*, le *lai*, le *virelai*, auxquels la tradition continue à faire place dans les poétiques françaises; de côté aussi le *pantoum*, d'origine malaise et moderne, et la *sextine*, qui sont des jeux de poésie curieux et difficiles à réaliser : nous renvoyons les orfèvres amateurs de ces bijoux aux manuels français. Ceci n'est pas une sentence d'ostracisme. Nos poètes wallons peuvent s'amuser à tresser des sextines et des pantoums; les Parnassiens français l'ont essayé, de même qu'ils se sont exercés à composer des ballades suivant la formule de Villon, dans la *Ballade des pendus* et celle des *Dames du temps jadis*, et de Clément Marot, dans *Frère Lubin*. Nous voulons seulement les avertir que la vraie poésie ne consiste pas en jeux et en tours de force, en filigranes et menues orfèvreries.

Il nous reste à exposer le mécanisme du *sonnet*, du *rondeau* ou *rondel*, du *triolet* et de la *villanelle*. On range aussi parmi les pièces à forme fixe le *distique*, le *quatrain*, le *sixain*, parce qu'une strophe unique suffit pour faire un madrigal, une épigramme, une inscription monumentale, mais on a dit au chapitre de la strophe ce qu'il y avait à en dire au point de vue technique. On trouvera un millier de ces piécettes dans le recueil de Jean Bury intitulé *Pinsêyes èt Råvions*.

Le sonnet. — Le sonnet est le plus parfait et le plus en vogue des petits poèmes à forme fixe. Il se rattache au genre lyrique, mais son nom est tiré de la forme et non du fond. *Sonnet* vient de *son*, comme *motet* vient de *mot*. Ces termes de *son*, *mot*, *dit*, *vers*, au sens de poème, témoignent de la naïveté des poètes du moyen âge : ils ne cherchaient pas de grands mots ! *Son* et *mot* signifiant « chant », *sonnet* et *motet* désignent un « petit chant ». Ainsi dénommé par sa qualité musicale, le sonnet a pu se développer librement quant au sujet. Il peut être descriptif ou narratif, sentimental ou philosophique, dialogué même. Il peut exprimer les idées et les sentiments les plus opposés. Il n'y a de défendu que la bassesse et la vulgarité, ce qui n'exclut pas un tableau de genre, s'il est pittoresque. C'est grâce à cette élasticité que le sonnet a fait fortune.

En sa forme, le sonnet comprend deux quatrains et deux tercets, quatorze vers en tout. Les quatrains sont construits sur deux rimes, à rimes embrassées dans sa disposition classique la plus pure (*abba-abba*), pour que la place des rimes reste la même. Les deux tercets, engrenés au rebours des *terza rima*, ont trois rimes : *ccd-ede*.

L'ingéniosité des poètes du XIXe siècle s'est hâtée d'assouplir cette forme rigide. 1° On a donné des rimes diverses aux quatrains (*abba-cddc*). 2° On les a faits en rimes croisées (*abab-abab*, *abab-cdcd*). 3° On a interverti d'un quatrain à l'autre l'ordre des rimes masculines et féminines (*abba-baab*, *abab-baba*). 4° On a même composé en rimes toutes masculines ou toutes féminines.

5° On a rendu les quatrains tout-à-fait asymétriques en rimant, par exemple, *abab-cddc*. Il n'y a pas d'exemple toutefois de quatrains à rimes plates. — Quant aux tercets, on a substitué à la disposition primitive (*aab-cbc*) 1° celle si fréquente du sizain : *aab-ccb*, puis d'autres où les deux derniers vers riment ensemble : *abb-acc*, *aba-bcc*. 2° On les a faits sur deux rimes au lieu de trois : *aab-aab*, *aba-bab*. 3° On les a faits en rimes toutes masculines ou toutes féminines. — Enfin il y a des sonnets où l'auteur a mis les tercets en avant ; il y a des pièces composées de deux ou trois sonnets.

La longueur du vers n'est pas prescrite. On a fait des sonnets en vers de une à douze syllabes. Nous avons montré qu'un sonnet composé de vrais monosyllabes serait un monstre. Une pièce de quatorze syllabes, qui auraient toutes l'accent tonique, ce serait un chef-d'œuvre de laconisme et de cacophonie ! La fameuse *Epitaphe* de Paul de Rességuier, qu'on étale partout comme modèle, n'est monosyllabique qu'en apparence. La finale atone des vers féminins y compte bel et bien pour une syllabe, et il y a des vers sans accent tonique ! On ne peut articuler, quoi qu'on fasse, *Fort — Belle, — Elle — Dort. — — Sort — Frêle, — Quelle— Mort ! — — Rose — Close, — La — — Brise — L'a — Prise*|. Les tercets nous mettent sur la voie d'une scansion plus harmonieuse : **Ro**|-*se* **clo**|-*se la* **bri**|-*se l'a* **prise**|. De là, remontant aux quatrains, nous prononcerons **El**|-*le* **dort** | et **Quel**|-*le* **mort**| ; et, pour le reste, l'auteur a raté son rythme : il fallait croiser les rimes comme ceci : **Frê**|-*le* **sort**, | **Quel**|-*le* **mort** | ; — **Bel**|-*le* **Flor**, | **E***l*|-*le* **dort**.

M. Dorchain estime qu'aucune des formes du sonnet irrégulier ne vaut la forme première, dont il vante l'équilibre parfait. Au contraire, Banville déclare le sonnet physiquement infirme, parce que les quatrains font un ensemble trop lourd pour les deux tercets. Ce serait comme un narthex colossal devant une nef trop courte et trop basse. Cela ressemble, dit Banville par une autre comparaison, à une figure dont le buste serait trop long, les jambes trop grêles et trop courtes. On peut répondre à cette

critique : 1° que les deux tercets, engrenés comme ils le sont, forment un sizain : il y a trois strophes, dont la dernière est la plus longue ; 2° qu'il y a moyen de leur donner de l'ampleur, si vraiment on les juge trop minces. Puisqu'il existe des sonnets qui sont de petites merveilles, il faut bien admettre que l'art est capable de corriger cette prétendue erreur de proportion que croit percevoir Banville.

Nous avons indiqué les conditions matérielles pour fabriquer un sonnet correct : il s'agit maintenant de pénétrer plus avant et de rechercher les conditions artistiques grâce auxquelles un sonnet correct deviendra un beau sonnet. De ces moyens, les uns concernent la forme ou construction rythmique, les autres le développement de l'idée ou construction logique.

Commençons par les observations relatives à la forme.

1° L'ensemble des deux tercets, avec leurs trois rimes, offre à l'ouïe une variété qui compense la différence matérielle de longueur.

2° En créant une union plus serrée entre les deux tercets, on en fait un sizain. On produit cette impression d'unité par divers moyen : en se gardant de clore la période exactement à la fin du premier tercet ; en disposant les rimes comme on est le plus habitué à les entendre dans la forme la plus populaire du sizain, la rime du sixième vers répondant à celle du troisième (*aab-ccb*).

3° Le mouvement rythmique des tercets peut être ralenti ; le nombre des mesures peut être augmenté, car le nombre des mesures n'est pas limité comme celui des syllabes. Le nombre des pauses ou silences, qui allongent le vers, n'est pas limité non plus.

4° Enfin il y a des mots solennels, porteurs d'idées majestueuses (on ne peut séparer l'un de l'autre !), des mots de si éclatante sonorité ou de résonnance si profonde que l'âme en est émue, ébranlée fortement : elle doit alors se donner le temps de vibrer, de digérer son émotion ; et certes elle ne songe pas alors, à la fin

d'une période magistrale, à demander deux vers supplémentaires pour avoir son compte ! Écoutez :

> Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
> L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
> Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ;
>
> Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,
> Ils regardaient monter, dans un ciel ignoré,
> Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

Mais le moyen primordial pour assurer l'équilibre entre les deux parties du sonnet gît dans la qualité des idées, leur disposition, la proportion des développements. C'est là-dessus que nous devons des explications aux jeunes. Mais est-il possible de formuler une théorie pour tous les cas ou de trouver un moule de sonnet auquel toutes les idées s'adaptent ? Non, c'est impossible. Heureusement ! car la variété des sonnets nous est plus chère que l'uniformité de la théorie.

On recommande aux auteurs de réserver pour le dernier vers un trait final, qui excite l'admiration par sa justesse et sa force, ou la surprise par un contraste inattendu. Nos auteurs wallons n'ont que trop tendance à pratiquer le sonnet à surprise. Aussi nous n'abuserons pas du mot « trait final », pour ne pas provoquer d'erreur. Le sonnet est fait tout entier en vue de l'idée finale : celle-ci doit donc avoir un prestige supérieur, c'est entendu ! mais de quoi et comment remplira-t-on le sonnet ? Il ne s'agit pas de le bourrer d'étoupe ou de sciure de bois comme un corps de poupée. Il faut aussi, à l'intérieur, des idées consistantes. Dorchain parle d'une « progression ascendante » vers le trait final ; il conseille d'édifier le sonnet comme un drame : « les deux quatrains en seraient l'exposition, le premier tercet le nœud, le second le dénouement ». Il y a d'après lui trois opérations : faire naître et grandir l'attente dans les quatrains, marcher vers une solution qu'on fait prévoir, aboutir à une solution définitive « qui ravisse l'esprit à la fois d'aise par sa logique et de surprise

par son imprévu ». Ces formules ne conviennent bien qu'an sonnet dramatique et au sonnet à contraste ; mais elles fourniront déjà une première orientation.

Nos auteurs, en effet, ignorent cette progression d'intérêt, ces préparations savantes. Souvent ils commencent bien et finissent mal. Il faut tenir la fin de son sonnet, du moins en idée, pour bien en asseoir le début et pour bien le conduire. Or il arrive souvent qu'on part sur une idée séduisante, puis on façonne quelques vers, et l'on termine piteusement. Pour obvier à pareil échec, on ne saurait trop répéter que la partie dynamique du sonnet gît dans le sizain final, que les quatrains en sont la préparation, ce que Dorchain nommerait la statique de la pièce.

On ne peut faire de démonstration moins vague qu'en opérant sur un exemple. Nous en avons cherché un. Paul Bourget regrette la mort des croyances religieuses ; il ne veut pas faire intervenir trop directement sa religion : il met « les Dieux » à la place de « Dieu », son idée en sera plus générale, applicable à toutes les religions, à tout idéal. Son point de vue ainsi déterminé, quelle forme donner à son regret ? Le regret, remarquez bien, n'est encore qu'un sentiment : il faut que ce sentiment se traduise en idées. Hé bien, Bourget souhaitera que le sceptique, à défaut de foi, garde au moins dans son for intérieur un amour désintéressé de cet idéal que les dieux représentent. Voilà donc l'idée de la fin. Quel argument invoquer en faveur de cette solution pieuse ? Le seul qui ait prise sur un esprit sceptique est celui-ci : que cette attitude est plus noble et plus sage. Et comme préparation ? Il faut constater l'état des esprits, poser la question du mépris ou du culte ; et déjà on peut insister sur le besoin de conserver une pieuse liaison avec le passé. Voici maintenant la pièce de Bourget, adressée au sceptique Anatole France :

1. Préparation du problème :

S'il est vrai que ce siècle ait tué tous les Dieux,
Et que l'homme, éveillé de son sommeil antique,
Ne doive plus les voir en légion mystique
Monter vers leur Olympe immense et radieux,

2. Argument :

Est-ce à nous d'applaudir au désastre des cieux,
A nous que trouble encor la plainte d'un cantique ?
Et qui, sous le symbole ou païen ou gothique,
Sentons frémir les cœurs de nos lointains aïeux ?

3. Argument et solution :

Non, France ; il est plus noble et d'un esprit plus sage
D'adorer dans les Dieux la plus sublime image
Que l'âme périssable ait rêvée ici-bas ;

Et, sceptiques enfants d'une race lassée,
Offrons-leur, à ces Dieux que nous ne prions pas,
L'asile inviolé d'une calme pensée.

Nous n'avons encore dressé qu'un plan grossier, tout élémentaire. Mais, si l'on voulait faire ressortir toutes les habiletés de détail, on verrait que rien n'est laissé au hasard. Ainsi Bourget n'affirme pas que la Foi est perdue ; il lui répugne au fond de l'admettre : il suspendra donc sa solution, un minimum à ses yeux, à une hypothèse : « S'il est vrai... ». Il ne dira pourtant pas : « S'il est vrai que l'homme ait perdu la Foi » ; il laissera en dehors du débat les expression rituelles, il transposera l'idée dans le plan du poète : « S'il est vrai que ce siècle ait tué tous les dieux » ; *tué* accuse déjà le sceptique de cruauté. Avez-vous remarqué qu'il écrit *Dieux* avec une majuscule ? C'est contraire à l'usage, mais c'est jeter un pont entre deux ordres de croyances. Au second vers il ne dira pas que l'homme est « *sorti* de sa *crédulité* ancienne », mais qu'il est « *éveillé* de son *sommeil* antique ». — Que mettra-t-il encore dans ce quatrain que nous avons dit réservé aux constatations ? Il doit demeurer dans le même cercle d'idées, trouver, en gradation sur ce qui précède, un trait qui achève de peindre l'état d'esprit de l'homme moderne. Peut-être va-t-il enfin opposer la *Religion* et la *Science* ? Vous n'y êtes pas ! Bourget n'est point préoccupé du *dogme*, ou il écarte cette suggestion. Ce qu'il déplore, c'est la sécheresse de cœur et d'imagina-

tion. Croire, pour lui, n'est pas tant une affaire de logique que de poésie. L'homme antique était un poète naturel, un visionnaire hanté d'images grandioses, plein de l'hallucination de ses dieux. Donc, au lieu du froid dogmatisme, il évoquera la vision de quelque scène olympienne. Laquelle ? Celle de quelque *grappe* de dieux *escaladant* l'Olympe ? C'est presque cela, mais il ne faut pas de couleur trop crue ; le mouvement désordonné des Titans à l'assaut du ciel ne conviendrait pas : il nous faut un tableau plus tranquille et plus majestueux, qui n'effarouche pas les âmes pieuses, une sorte d'*Ascension* vers un *Paradis*, sans étaler ces mots trop précis, inopportuns pour une synthèse religieuse. Relisez maintenant : « S'il est vrai que l'homme...ne doive plus *voir* ces Dieux, en *légion mystique*, *monter* vers leur *Olympe immense* et *radieux*... ». — Voyez dans la suite comme il sait glisser des arguments qu'il ne veut pas présenter comme arguments de l'Église, et avec quelle finesse de touche ! 1° « Nous avons encore l'âme pleine des vieilles hymnes ». Comparez la formule du poète : après la transition habile : « Est-ce à nous d'applaudir au *désastre des cieux* », il dira en pesant ses mots : « à nous, que *trouble* encor la *plainte* d'un cantique ». 2° « Nous avons gardé l'émotion de la religiosité ancienne ». Cette idée deviendra : « Nous qui, sous le symbole..., *sentons frémir* les *cœurs* de nos lointains aïeux ». 3° Transition : « quelle est l'attitude la plus digne et la plus sage ? » — Comment exprimera-t-il enfin, dans les tercets, la solution qu'il propose ? Va-t-il présenter cette attitude comme l'hypocrisie de simuler la croyance quand on ne croit plus ? Non, encore une fois. Les dieux restent la plus sublime image de l'idéal rêvé par l'homme. A ce titre il est plus noble — et peut-être plus prudent — de leur continuer un culte, de les adorer comme symboles et, si on ne les prie pas, de leur réserver du moins un sanctuaire au fond de l'âme : « Offrons-leur... L'*asile inviolé* d'une *calme pensée* ». La portée des mots est calculée de manière que la revendication paraisse aussi peu tapageuse que possible, pour s'insinuer d'autant mieux.

Que le lecteur nous pardonne cette longue et disgracieuse

analyse ! L'équilibration des parties d'un sonnet semble n'être qu'une question de métier ; mais la démonstration ne peut se faire *in abstracto* sans toucher au matériel des idées.

Peut-être avons-nous choisi un exemple trop sérieux, peu adapté aux mentalités wallonnes. Voulez-vous un sujet plus concret, l'expression d'un sentiment plus universel dans une forme ancienne ? Joachim du Bellay est en ambassade à Rome ; il soupire après la patrie absente, son Anjou, l'horizon de son village natal. Il s'agit plus ici de sentiments que d'idées ; mais les sentiments ne s'expriment cependant que par analyse, dûment convertis et transposés en idées. Dans la partie positive et finale, l'auteur affirme son amour pour le séjour aux lignes tranquilles et douces qu'il revoit en imagination. Il est naturel qu'il compare le paysage angevin à ceux de l'Italie. En voilà pour les deux tercets. Nous évitons ici une analyse méticuleuse. La statique préparatoire consistera donc à se montrer privé de cette douceur. Deux parties : il proclame heureux, par contraste, le voyageur qui a la chance de rentrer dans sa famille et son pays ; il se demande ensuite quand ce bonheur lui arrivera, quand son désir sera réalisé. On peut résumer la pièce en trois mots : délice du retour, — désir, — amour. Mais quels détails charmants et choisis l'auteur a brodés sur ce canevas si simple ! Lisez et admirez ce sonnet du XVIe siècle :

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquist la Toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son aage !

Quand revoiray-je, hélas ! de mon petit village
Fumer la cheminée ? et en quelle saison
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province et beaucoup davantage ?

Plus me plaist le séjour qu'ont basti mes aïeux
Que des palais romains le front audacieux ;
Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine ;

Plus mon Loyre gaulois que le Tybre latin ;
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

Croyez bien que je lutte pour ne pas entamer une analyse enthousiaste de ces trouvailles d'idées et d'expression ; mais il suffit d'avoir rendu saillantes les grandes lignes de la construction : c'est de ce schéma que les novices ont le plus besoin.

Il y a aussi des sonnets à deux membres opposés l'un à l'autre. Vous connaissez le *Vase brisé* de Sully-Prudhomme ; c'est ce qu'on dénommerait un « symbole » si le poète n'avait pas fait suivre l'image concrète d'un second terme explicatif. Il y a des sonnets faits sur le même patron. On en distingue facilement les deux parties, le symbole et l'application. Pour que la pièce soit bien équilibrée, il faut que le premier terme de cette comparaison soit dévolu aux quatrains, le second aux tercets. Il en est ainsi dans ce sonnet d'Edmond Haraucourt, *le Nénuphar* :

L'air s'embrume ; les joncs, roux comme de vieux os,
Encadrent l'étang noir, qui dort sous le silence.
L'eau plate luit dans une opaque somnolence
Où le ciel renversé fait glisser des oiseaux.

Et là-bas, loin des bords gluants, loin des roseaux,
Seul, bercé dans sa fière et lourde nonchalance,
Un nénuphar, splendeur nageante, se balance,
Tout blanc sur la noirceur immobile des eaux.

— Ainsi tu t'ouvriras peut-être un soir d'automne,
O mon suprême amour, espoir d'un cœur atone,
Fleur triste et froide éclose au lac de mes ennuis.

Et le chaste parfum de ta corolle pâle
Montera dans le calme insondable des nuits,
Avec le dernier cri de ma douleur qui râle.

(HARAUCOURT, *L'âme nue*, p. 263)

Comme on voit, la pièce est d'une structure simple et solide ; et chaque partie est présentée avec une plénitude d'images et de

sons, une richesse d'épithètes descriptives inimitable en wallon.

Vous cherchez peut-être dans ces trois sonnets le *trait final* ? Qu'on ne prenne pas ce mot dans le sens de trait épigrammatique, destiné à étonner, à frapper un coup inattendu. Nos Wallons aiment tant les mots d'esprit, les réponses en contraste, les reparties qui clouent sur place, qu'ils prennent facilement le change sur cette question. Sans doute, il y a des sonnets à surprise semblable ; mais tous ne ressemblent pas à celui de Scarron, qui évoque grandiosement les Pyramides et le Colisée, qui arrive à la fin de son premier tercet à poser cette noble synthèse : « Il n'est point de ciment que le temps ne dissoude », pour achever malicieusement par cette scarronnade : « Donc,

> Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir,
> Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude ? »

Détrompez-vous donc ; le *trait* n'est pas un coup de langue, ni une plaisanterie, ni un jeu de mots. C'est une façon de conclure qui dépasse, et comble, et charme, notre imagination ; c'est le saut hardi au-dessus d'explications trop prudentes ; c'est un agrandissement soudain de tableau ; c'est un glissement exquis de phrase qui s'insinue et retentit jusqu'au tréfond du cœur. Ici je ne puis plus citer que des fins de sonnets célèbres : soyez sûrs qu'ils sont célèbres surtout parce qu'ils finissent bien.

De Joséphin Soulary, *Les pas sur le sable* :

> Cendrillon s'était-elle envolée dans l'espace ?
> — Le lac profond dormait, muet comme la mort...

Le sonnet :

> Ainsi me plaît la femme, ainsi je veux la Muse.

Les deux cortèges :

> La jeune mère pleure en regardant la bière ;
> La femme qui pleurait sourit au nouveau-né.

Pigritia :

Il tombe au seuil de l'Hespéride
Et voit fuir loin de lui l'Espérance candide,
Atalante aux pieds d'or qu'il n'atteindra jamais.

Epithalame :

L'amour est... *décédé, muni des sacrements.*

Si peu que rien :

Ciel ! il y tombe un cheveu blanc :
Oh ! la méchante poésie !

Rêve ambitieux :

Tout bonheur que la main n'atteint pas n'est qu'un rêve !

De Louis Bouilhet, *Kronos* (Le Temps) :

Sur terre et dans les cieux, sachant que tout est vain,
Il pleure, épouvanté de ce néant divin, —
Et la profonde mer n'est qu'une de ses larmes !

De Leconte de Lisle, *Parfum impérissable* :

Mon cœur est embaumé d'une odeur immortelle.

L'ecclésiaste :

Mais toujours, à jamais, j'écoute, épouvanté,
Dans l'ivresse et l'horreur de l'immortalité,
Le long rugissement de la Vie éternelle.

De Baudelaire, *Le gouffre* :

Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
— Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !

Les chats :

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

D'Antony Deschamps, *Après la mort de Laure* :

Je vois ma nef sans mat, sans antenne et sans voiles,
Mon nocher fatigué, le ciel livide et noir,
Et les beaux yeux éteints qui me servaient d'étoiles.

D'Albert Glatigny, *Monselet dévoré par les homards à Nice* :

Mais la clémence sied aux homards monégasques,
Et ces martyrs, que guette un cuisinier cruel,
Venaient lécher les pieds du nouveau Daniel.

A Sully-Prudhomme, Les villes d'eau :

Rien n'est plus ennuyeux que ces villes banales !
. . . . . .
Mais qu'un jour le hasard, généreux quelquefois,
Fasse se rencontrer dans ces hôtelleries
Deux amoureux de vers et de rimes fleuries,

Tout s'égaye aussitôt : on voit germer des bois
Sur les trottoirs fangeux, et les muses fidèles
Font taire tous les bruits épars à grands coups d'ailes.

D'Achille Millien, *La vieille avare* :

Donc la vieille avare est au lit de mort...

L'oiseau de la Nuit hulule à sa porte,
L'oiseau de la Mort appelle la morte,
L'oiseau de l'Enfer attend qu'on l'emporte !

De Léon Valade, *Nuit de Paris* :

C'est l'heure unique et douce où vaguent, de fortune,
Glissant d'un pas léger sur le pavé chanceux,
Les poètes, les fous, les buveurs, — et tous ceux
Dont le cerveau fêlé loge un rayon de lune.

De Sully-Prudhomme, *Un songe* :

Le laboureur m'a dit en songe : « Fais ton pain...
. . . . . .

Je connus mon bonheur, et qu'au monde où nous sommes,
Nul ne peut se vanter de se passer des hommes,
Et depuis ce jour-là je les ai tous aimés.

Les Danaïdes :

Tels sont l'œuvre et le sort de nos illusions :
Elles tombent toujours, et la jeune Espérance
Leur dit toujours : « Mes sœurs, si nous recommencions ! »

De François Coppée, *Pour toujours* :

Tu me jures, maîtresse, un éternel amour :
Moi je songe aux départs qui n'ont point de retour.
Pourquoi le mot « toujours » sur des lèvres mortelles ?

De J.-M. de Hérédia, *Les conquérants*, voy. p. 360.

Cléopâtre :

Et, sur elle courbé, l'ardent Impérator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Toute une mer immense où fuyaient des galères.

Le huchier de Nazareth :

Mais l'Apprenti divin, qu'une gloire enveloppe,
Fait toujours, dans le fond obscur de l'atelier,
Voler des copeaux d'or au fil de sa varlope.

De Verlaine, *Never more* :

— Ah ! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées !
Et qu'il bruit avec un sourire charmant
Le premier « oui » qui sort de lèvres bien-aimées !

D'Arthur Rimbaud, *Le dormeur du val* :

C'est un trou de verdure où chante une rivière...
. . . . . .
Un soldat, jeune, bouche ouverte, tête nue,
. . . . . .

Dort...
Les parfums ne font pas frissonner sa narine.
Il dort dans le soleil, les mains sur la poitrine,
Tranquille. — Il a deux trous rouges au côté droit.

De Paul Bourget, *Désespoir en Dieu* :

O Dieu, parais, éclaire un si sombre univers !...
— Hélas ! que l'homme en pleurs tende ses bras ouverts,
Ou qu'il crispe son poing frénétique, et blasphème,

La matière se meut en sa stupidité,
L'affreuse solitude est à jamais la même,
Et l'homme seul répond à l'homme épouvanté.

De Henri Chantavoine, *Jean Hiroux* :

Et, quand l'émeute gronde au sein des carrefours,
On entend sa voix rauque, et l'on revoit toujours
Son œil rouge, embrasé de lueurs d'incendies.

D'Émile Goudeau, *Le clown* :

Le soir il salua, debout, la galerie,
Clown élégant qui veut qu'au Public on sourie ;
Puis, pour aller dormir un peu, se retira...

Dans le logis hanté du spleen et des migraines,
Il lorgna vaguement les Étoiles Sereines,
Et, quand il eut fermé sa fenêtre, il pleura...

De Jules Lemaître, *Les mouettes* :

I. ...Et j'aime leurs ébats, car les mouettes grises
Que berce la marée et qu'enivrent les brises
Sont les grands papillons qui butinent les mers.

II. Il vole, il vole épris d'un désir indompté,
L'oiseau gris qui du gouffre et des flots fait sa joie...
. . . . . .

Jamais il n'atteindra l'astre divin : qu'importe ?
— Ainsi vers l'Idéal un saint amour m'emporte.
Heureux si je pouvais, dans mes rapides jours,

Loin des réalités et des laideurs humaines,
Sans l'atteindre jamais m'en approchant toujours,
Apparaître baigné de ses lueurs lointaines.

D'Albert Samain, *Soir* (sonnet descriptif) :

Les astres au ciel noir commencent à neiger,
Et, là-bas, immobile au sommet de la côte,
Rêve la silhouette antique d'un berger.

D'Ivan Gilkin, *La capitale* :

J'ai mangé du vertige et bu de la folie.
Et c'est pourquoi je traîne un corps débilité
Où ma jeunesse meurt dans ma force abolie.

D'Edmond Picard, *L'étang* :

Mon âme est un étang marécageux et mort !
. . . . . .

Lugubre lieu ! Pourtant, en cet abîme sourd,
Lorsque mon faible cœur ose jeter la sonde
Et d'un coup imprévu frapper le limon lourd,

Un rayon se répand, un frémissement court ;
Quelques blancs souvenirs montent à travers l'onde,
Nénuphars étoilant ma détresse profonde.

D'Albert Giraud, *Marie Stuart* :

Ce que j'ai de plus doux est couché sous la terre.

Roses d'enfer :

Le silence et l'hiver sont entrés dans mon cœur :
Il neige du silence en mon cœur vaste et sombre.

Neige, neige, ô silence, et tâche de couvrir
Ces roses de l'enfer trop lentes à mourir,
Et mon unique amour crucifié dans l'ombre.

D'Émile van Arenberg, *De profundis* :

Tandis que, s'élançant des profondeurs funèbres,
Cette marée humaine, à travers les ténèbres,
Monte et monte toujours comme le flux des mers,

Là-haut, au bord du gouffre, en un nimbe d'aurore,
Se dressant sur sa croix que la lumière dore,
Le Christ, penché sur l'homme, attend, les yeux ouverts.

(Voyez une seconde version dans *Les médailles*, 1921, p. 111)

Lever de soleil :

Mais le brouillard s'écroule et se disperse au vent,
Et là-bas, dans l'aurore, une blonde nuée
S'ouvre en arc triomphal sur le soleil levant.

La dentellière villageoise :

Jusqu'au soir, maille à maille, — et pour quel maigre gain ! —
Dans le cliquetis sec des rapides bobines,
Elle tisse les roses blanches des malines.

Une fermière passe, étale sur sa main,
Puis suspend à son col la guipure en guirlande,
Hésite, part, revient et, sou par sou, marchande.

Femme de pêcheur :

Sa femme accourt au seuil dès qu'elle entend son pas.
Et, tandis qu'il se hâte, à deux mains elle élève,
Joyeuse, son enfant, qui, vers lui, tend les bras.

Nivose :

L'écume des flocons s'abat en avalanches ;
Une nappe d'argent s'allonge au loin sans plis,
Et le jour disparaît dans des ténèbres blanches.

Soir religieux :

Et tandis que la nuit, étoilant les ténèbres,
Sème de pleurs d'argent ses tentures funèbres,
L'écarlate vitrail du couchant flambe encor,

Et l'orbe du soleil, de ses lueurs dernières,
Dans les rouges rubis des célestes verrières,
Fait au loin resplendir une rosace d'or.

L'invasion :

...Ils criaient, se ruant par nos plaines rasées :

. . . . . .

« Avec son peuple élu marche le Dieu des Forts ;
» L'Aigle plane, vainqueur, sur les débris des forts ;
» Et tu pends dans sa serre, ô Belgique conquise !

» A nous, ton beau verger de Flandre, où rit la mer !
» C'est Dieu qui nous conduit vers la Terre Promise ! »
— Et, là-bas, devant eux, étincelait l'Yser !

De Valère GILLE, *La douleur suprême* :

...Des brigands m'ont tendu leurs embûches obscures ;
Sans voir ceux que j'aimais, j'ai trouvé le trépas.

Que m'importe à présent une tombe fleurie
Sur ce sol étranger où m'ont porté mes pas !
Je dors ; — mais que c'est loin, hélas ! de la Patrie !

Donnons pour finir, et dans son entier, un sonnet en petits vers, pour montrer que cette forme n'est pas réservée à la pensée philosophique et au ton tragique ou véhément. Elle est au contraire d'une souplesse admirable. Et si nous avons, par amour de la grande poésie et des sujets élevés, donné l'impression opposée, corrigeons-la par un exemple de style badin, d'un badinage sans frivolité et non sans profondeur.

L'ÉVENTAIL

Sur le grand éventail chinois
Qu'elle agitait quand nous nous vîmes,
J'ai mis, au vol, en tapinois,
Des *dessins* frêles et des rimes.

J'ai dit, en *strophes*, mes gros crimes,
Péchés effrontés ou sournois,
Rêves au vent, souhaits intimes,
Rires et larmes d'autrefois.

Les vers badins et les vers sombres
S'enlacent sous les fines ombres
Des bambous et des tamarins.

L'enfant, distraite et décevante,
D'une main pareille, s'évente
Avec ma joie et mes chagrins.

Georges BOUTELLEAU, *Le vitrail.*

En wallon, le mot *sonnet* a été traduit par *qwatrusson*, quatorzain (Jean Bury), et, plus heureusement, par *hiletê*, diminutif de *hilète*, petite sonnette, grelot. On pouvait trouver plus mal ; mais on pouvait aussi se dispenser de traduire, et c'est ce que font Jos. Médard et d'autres.

Le sonnet wallon, dans l'inspiration populaire, ne peut s'élever aux hauteurs de pensée, aux délicatesses de sentiment, aux grandes fresques d'histoire, bref aux raffinements parfois tortueux du sonnet littéraire français. Jusqu'ici, il a évolué dans le domaine pittoresque du tableau de genre, scènes de la campagne, de la rue, du foyer, croquis de types originaux, velléités amoureuses, tantôt avec une nuance de moralité, tantôt avec une pointe d'ironie, presque toujours avec les bouffées de sentiments sains et naturels qui caractérisent l'âme wallonne. C'est un terrain dont on peut longtemps encore tirer de belles moissons. Notons d'ailleurs que le genre s'est bien affiné depuis le premier sonnet wallon de 1620. C'est une satisfaction assez douce, pour tous ceux qui s'intéressent au mouvement wallon, à notre littérature dialectale, de constater que le sonnet se transforme entre les mains plus soucieuses d'art et plus artistes de la génération présente. Oser aborder le sonnet est déjà par soi-même un signe de culture plus élevée ; y réussir, c'est se classer parmi les premiers.

Est-ce à dire qu'il n'y a plus de progrès possibles ? Nous n'aurions pas étalé sous les yeux tant d'exemples français si nous n'avions pas l'espoir qu'on réfléchira à l'immense variété de thèmes non effleurés chez nous, qu'on remarquera les tournures et les cadences, et enfin que les plus curieux, non satisfaits des fragments offerts, voudront recourir aux originaux.

Pour atteindre pleinement l'idée rare et l'impression fine, deux obstacles se dressent devant nos jeunes essayistes. Souvent ils n'ont pas acquis cette connaissance intime du passé ni cette expérience des âmes qui suscitent un monde de comparaisons et d'images. Tel croit élever beaucoup son style en bêlant les grands mots d'*Humânité* et de *Frâternité*, qui serait bien empêché

d'évoquer la moindre scène de la vie de cette humanité à travers les siècles. Ensuite la langue wallonne est plus difficile à manier que la langue française. Les expressions, plus énergiques et plus rocailleuses, y charrient trop de consonnes. Elles sont restées souvent surchargées des images et des sensations les plus rustiques. Il est difficile de les décrasser de leur fumier. Le mot trahit la sensibilité de l'auteur. On lui recommande cependant de n'user que des « bons vieux mots » du terroir. On souligne ses néologismes. C'est une impasse. Il en est de la poésie comme de la science : quand un terme est tombé dans le domaine public et a pris des significations vagues ou erronées, la science se crée un terme plus précis qui ne coure pas le risque d'être pris à contre-sens. Nous réclamons le même droit et la même « propreté » d'expression pour notre poésie wallonne.

En regard des exemples français, il n'est que juste de mentionner des exemples wallons du sonnet. Forcé de restreindre les citations, nous ne choisirons pas de façon à représenter tous les auteurs, ni même tous les bons, mais toujours de façon à réunir un faisceau de modèles variés capable d'éclairer les théories précédentes.

De Henri Raxhon (sonnet, dans l'almanach du *Spirou*, 1894, p. 72) :

Oh ! la la ! *On tape la* *A mi-intrêye* *Tot l' manèdje*
Pitch èt patch ! *Hatche èt matche :* *Fât quu dj'rèye* *Méne l'arèdje*
Mon l' Sâvadje *Qué tapadje* *A mori :* *Po 'ne soris !*
Ést-ce qu'on s' bat ? Èst-ce çoula ?

De Joseph Vrindts, *Li sèmedi* (*Vî Lîdje*, t. 1, p. 32) :

Podrî 'ne sièrvante qu'èst-abahowe,
Treûs djônes galyârds sont-arèstés,
Èt s' ni savèt-i qwè d'biter
So l' bâcèle, qu'èst si mâ mètowe...

Ad'vinant totes leûs mètchancetés,
Èle si r'lîve d'ine reûde abatowe
Èt fait lès cwanses dè hover l' rowe,
Aſî-ce di lès lèyî tchineter.

Onk di leûs treûs, sins pus d' mèssèdje,
Dåre so l' crapaude po l' rabrèssî;
Mais cisse-chal, qui vèyéve l'ovrèdje,

Apogne li valèt po l' gosî
Èt lî toûne åtou dè visèdje
Si drap d' mohone qu'èst tot måssî.

Tot passe (p. 41) :

Nèni, va, dj' n'åreû måy crèyou
Qui l'amour, avou lès-annêyes,
Ni wårdéve rin dèl doûce hinêye
Qu'è m' djône timps m'aveût tant plêhou.

A vint-ans, l'amour èsteût vrêy;
Mins, a swèssante, tot-èst hoyou:
Ci grand sintumint qu' dj'a c'nohou,
A ç'ste eûre n'èst pus qu'ine fleûr fanêye.

Qwand on veût come tot-a-fait moûrt,
On s' pleûrereût lès oûys foûs dèl tièsse!
Diveûr viker sins pus d'amour!

Ah! dji t' mådih', grigneûse vîlèsse,
Twè qui vint r'freûdi tot m' pauve coûr,
Mi qu'ainméve tant divins m' djônèsse!

Dji vou dji n' pous (p. 49) :

I n' fèt rin d'aute qui dès bièstrèyes
Dispôy qu'il ont wangnî l' gros lot,
Èt, po rinde leûs wèsins djalos,
I c'sèmèt l'ôr a dès tchineterèyes.

I magnèt çou qu'i-n-a d' pus glot;
I d'manèt tård è leû bèdrèye;
È l' rowe vos vèyez leû soterèye
Qui r'glatih' ås r'djèts dè solo.

Po s' diner dès-airs di nôblèsse,
I d'visèt l' francès, lès bâbôs!
Nawêre, a s' fèye qu'aléve a mèsse,

Li mame, qu'aime bin dè l' pèter haut,
Vina lî braîre d'èstant l' finièsse:
« *Ne marchez pas dans les* poteaux ! »

L'amateûr d'oûhês (*Vî Lîdje*, t. II, p. 47) :

Vos dîrîz, tot l' vèyant roter,
Li canote mètowe so l'orèye,
Onk qu'a wangnî 'ne pårt al loterèye
Èt d' djôye qu'i s'a 'ne gote kipagneté.

On èst-è moumint dèl tindrèye;
Èt nosse galyârd s'a stu r'monter !
Avou l'oûhê qu'il a-st-atcheté
I djåse, vèyez-ve, di colèberèye.

Li plaisîr qu'on r'sint d'vintrinnemint
Nos fait quéquefèye piède li savôye :
Po r'loukî l' fifi qu' pwète è s' main,

L'ome s'ahote å mitan dèl vôye;
È s' norèt d' potche, måladrètemint,
I grawe... èt l' ligneroû vole èvôye !

Voyez encore les sonnets p. 51, 73, 226.

De Martin LEJEUNE, *Risquans-nos* (*Œuvres lyriques*, p. 61) :

Lu mûse dè walon m'a guètî.
Qwand dju vèya dès camarådes
Qui, tot près d' mi, v'nît fé paråde
Du quéques pitits vêrs må c'twèrtchîs,

Èvôye ! mu di-dje. Èt, sins crankî,
Dju v's-ènn' a fait 'ne fameûse salåde.
I 'nnè moûrrè qu' lès pus malådes...
Mutwèt 'nnè troûverez-ve dès haitîs !

Vo-'nnè-la todis 'ne bone hôtelêye :
Dju n'a nin loukî a 'ne pougnêye,
Èt dj'a sayî du fé du m' mîs.

Fåt bin qu'on djoû l' mohon s' risquêye...
Mins, par hasârd, si dj'a-st-on pris,
Dj' påye ås amis 'ne clapante toûrnêye !

L'aveû (p. 81) :

D'ẓos lès pleûs bin djondous du vosse côrsèdje du sôye,
Qués sintumints catchîẓ-ve, djône fèye âs-oûys si bleûs?
Mu coûr bat' a s' hiner qwand dju v' troûve so mès vôyes,
Èt mès-oûys mågré mi blawetèt tot come dè feû.

Poqwè rodji si fwêrt? Èst-ce l'amour? Èst-ce lu djôye
Du v' sinti djône èt bèle èt du m' vèy tot pèneûs?
Come on fistou d'vant vos tote mu frankîsté plôye,
Èt dju n' sé c'mint toûrner mu discoûrs trop spineûs.

Qwand l' solo vint dorer vos blonds dj'vès pleins d' loumîre,
I m' troûbeule bin mons fwêrt quu lès feûs d' vos påpîres
Qui m' fèt trèfiler d' djôye èt frusi d' contintemint;

Mins, si l' riselèt moqueûr vint djower so vos lèpes,
Come on voltrûle pavion qui danse duvins lès jèbes,
Mu pauve coûr, gros d' doutance, passe po tos lès toûrmints.

Sîse d'iviêr (p. 214) :

Duẓos l' leune qu'èst so su d'falant,
Chaque teût, chaque ouhène s'ârdjintêye;
È vå, tot djont-keût, qui sometêye,
Lu têre èst blanke, lu cîr èst blanc.

One saqwè d' påhûle, d'ècwèdelant,
Pènantih' so l'air qui bleûtêye...
I-a m' coûr qui sondje èt s'èssoketêye;
Lu freûd l'èdwêrt tot l'acåblant.

Lès fowîs stitchèt d'vins l' brouheûr.
One londjineûse foumîre vint s' heûre
Dèl fène copète, a p'tits nikèts.

Tot-åtoû, 'n'a pus rin qui bodje...
Èt l' forfante loumîre dès quéquèts
Spite foûs d' lès finièsses totès rodjes.

Napolèon I (p. 413) :

Reûds tot come dès piquèts, tièsse haute èt bin haitîs,
Lès vîs sôdârs français vont tot fîrs al paråde;
Ca lès Prûssyins sont là: on l'sî va d'ner 'ne salåde!
I n'âront nin tot-rade assez d' djambes po s' nètî.

On clapant solo d' djun tos costés fait r'glati
Lès såbes, lès bayonètes, lès drapeaux, lès cocådes.
Lu djoû dèl grande batèye, nouk nu vout èsse malåde;
Å tåvlê dèl Victwêre tot le monde vout-èsse prumî.

On s'a dèdja sèyî èt batou tant dès fèyes,
Duvins tant dès payis, po l' glwêre èt po l' patrèye,
Qu'on louke tos cès Alemands come dès grands panêcous;

Pwis, l'ampèreûr èst la: lu victwêre èst s' chèrvante!
Si pus fwêrt èst l'innemi, lu glwêre sèrè pus grande:
On l's-î f'rè fé, pardiu, dès pus bês coupèrous!

D'Arthur XHIGNESSE, *Bèrwète al plantche* (sonnet-dialogue' Bull. de la Soc. de Litt. wall., t. 42, p. 216) :

« A vosse toûr, fré!... Surtout, n' lès-î fez nin dè må!
— Dj' fais noûf a tot côp bon! — Va todis! 'n'a nou risse!...
Ratind 'ne gote, sés-se, qui dj' t'åye risselé l' vôye di cindris'!
— C'èst bon!... Rilîve lès bèyes... èt plante-lès come i fåt.

— Tape! — Sûr, ti vous fé dîre qu'on t'a r'tchèssî d'aute på!
Rinteûre li dame, va, fré! lès feumes n'aimèt nin l' fris'!...
Sèrez l' fotche, savez, la! po qui dji v' lès-apice!
— Dîs çanses so t' côp! — On franc, s' ti vous. — Tais'-tu, lolå!

Louke, dji vou bin wèdjî 'ne grande gote conte ine sopène
Qui t' boulèt va zûner la, d'vins ç' bouhon di spène.
— I va. Tapez-ve å lådje, qui dj' m'èscousse... Eune... èt deûs...

— N' tchèy nin, sés-se! — Pète qui hèye! — Atincion! t'årès l' mantche.
— Boum! èl fotche, savez, la! Èt rade; sins fé nou pleû!...
Mådit caywê! — Bravô! t'as fait bèrwète al plantche!

Avå lès vôyes : *deûs vîs* (même Bulletin, t. 46, p. 143) :

Li vèye âgne, tot rôkiant, sètchîve li p'tite tchèrète.
L'ome sûvéve, tot spiyî, s'aspoyant po tchoûkî.
L'âgne s'arèsta, c'hagnant près d'ine hâye on frévî;
Èt l'ome ralonguiha s' nâlî d'on bokèt d' cwède.

L'ome èsteût tot tchènou; l'âgne èsteût câsî mwète,
Èt s' vèyéve-t-on sès cwèsses dizos l' cûr abrotchî.
L'ome s'î r'purda deûs côps po tosser èt rètchî.
Li tchèdje qui spiyîve l'âgne åreût t'nou d'vins 'ne bèrwète.

Èt dj' lès r'louka 'nn' aler. Lu foûs sqwére èt haletant;
Lèy, kihossant l' gorê, qu'èl blèssîve, èt cakant
Dès gn'gnos come s'èlle aléve difali so chaque pîre.

Tos lès deûs, pleins d' misére, d'rènît d'ẓos leûs mèhins...
Èt leû longue vicârèye n'ârè qu'ine djâbe di strin,
Ou bin l' cwène d'on pasê, po lèyî la s' poûssîre !...

De Henri HURARD, *Lu vî bouname d'ås p'titès seûrs* (Extrait de *Tåvlês dèl rawe*, recueil de 26 sonnets, 1901) :

Loukîẓ-le don rîre, lu vî bouname !
Vèyeẓ-ve qu'èst contint d' moussî foûs !
I-èst si nåhî d'èsse cou so hame
Qu'i potchereût d' djôye so tos lès soûs !

Lès seûrs portant sont pés qu' dès mames;
On l' fièstêye tot-fêr nut' èt djoû;
Èt lu lès troûve mèyeûs quu s' fame:
C'èst bin pus djinti, bin pus doûs !

I va fé su p'tite porminåde;
Èt, sès bons ancyins camarådes,
Fåt qu'i lès veûhe, ot'tant qu'ènn' a !

Adon, téle fêye, on pô toûrnis',
Vos l' veûreẓ ruveni vès l'ospice
Tot s' rassawetant d' sès p'tits hènas.

De Joseph MÉDARD, *Sovenance di djônèsse* (dans *Djètons d'avri*, 1902) :

Qwand c'èst qu' dji louke pèhî
Èl frisse êwe dès Aguèces,
Dji n' sårеû m'èspètchî
Di m' rapinser m' djônèsse.

Dji m' riveû so l' gravî,
Binåhę come lès djoûs d' fièsse,
Pèhant sins m'è nåhî,
Li dîmègne après mèsse.

Si dj' hapéve quéque govion,
Dji glètéve d'avu bon
Èt dj' roûvîve tot so l' tére.

Èt, qwand dj' rintréve, êtêt,
Tot dishoviant m' banstê,
Çoula féve rîre mi mére.

De Jean LEJEUNE, de Jupille, *L'èfant* (Bull. de la SLW., t. 44, p. 440) :

È cotehê, d'ẓos 'ne bouhêye di rôses,
Li sèdje-dame vint d'aler d'hovri
On djône êfant djètant dès cris,
In-èfant å viyêre tot rôse.

L'ureûs pére ni fait qu' dè cori;
Sès tchifes ont l' coleûr dèl comperôse;
Po discrîre si djôye, vêrs èt prose
Nèl sårît sûr fé sins s' mari.

Li payîme, fwért pâle, mins djolèye,
Rilouke si p'tite qu'èst tot près d' lèye,
Si p'tite qu'èst ronde come on boulèt;

Li bone mére ni dit nole parole,
Mins sès lèpes, hoselêyes di riselèts,
Bâhèt di si-andje lès blondès croles.

De Jean LEJEUNE, de Herstal, dit Jean LAMOUREUX, *Quand dji moûrrè...* (Extrait de *L'awous'*, 1910, p. 17) :

Qwand m' dièrinne eûre sèrè sonêye
Èt qu' dji sint'rè qu' dji v' va qwiter,
Vos, m' crapaude dispôy dès-annêyes,
Dji vou qu' vos sèyîsse a m' costé.

Ca, d'vant qu' dj'inteûre èl langonèye,
Dji såyerè co di v' rèpèter
Cès doûs saqwès qu'on gruzinèye
Qwand on a l' plaisîr dè hanter.

Èt, tot v' sitrindant d'vins mès brès',
Dji n' finirè m' dièrinne carèsse
Qui qwand l' mwért årè-st-adhindou;

Mins, d'vins mès pauves-oûys distindous,
I m' sonne qui dj' wâderè co qwand minme
Li doûce îmâdje dèl cisse qui dj'ainme.

Voyez d'autres sonnets de Jean Lamoureux dans le même recueil et dans *Rîmês d'amour...*, 1906).

De Joseph Mignolet, *Ir èt oûy* (dans *Prumîre djèbe*, 1912) :

Vos-avez c'nohou cisse djône fève,
Si bèle, si frisse a dî-sèt ans :
Èfant, èle passa pus d'ine fève
Dizos mès finièsses tot tchantant.

Pwis èle vola miner l' grande vève,
Lèy qui provenéve di payisans ;
Èle tapa si-oneûr so l' pavève
Po dès-ôrerèves èt dès rubans.

Èle rodjiha di s' parintèdje,
Abandena s' vîle mére å viyèdje,
Vika dèl djôye èt dè bon timps.

A ç' ste eûre loukîz-le : maigue, câsî nowe,
Èlle ènnè va-st-avå lès rowes
Tot brèyant : dès doûs-inglitins !

Lucien Maubeuge a donné d'excellents sonnets dans son recueil *So tchamps so vôyes* ; mais nous citerons de préférence le sonnet qui a obtenu le prix Jean Lamoureux au concours de la Société wallonne, en 1925. Il est intitulé *Ine bâhe d'amour.*

Qwand dj' risqua m' prumîre bâhe so l' fleûr di mès-amours,
May riyéve è s' noûve rôbe èsblawetante di vèrdeûre ;
Lès tchants d'oûhês spitît d'vins l' hinêye tinre èt peûre
Qu'on djône vint porminéve atot fant dès mamours...

Dji prinda l' main d' l'ainmêye tot frusihant d'aweûr ;
Èt lève baha lès-oûys, djinnêye d'èsse å radjoûr.
Nos d'morîs sins moti po hoûter nos deûs coûrs,
Qui, binâhes di s' ric'nohe, fît tic-toc foûs mèseûre.

Dji n' sé come çoula s' fa, mins 'n-ava-st-on moumint
Qui dj'aveû m' chére po l' taye èt qu' dji n'è sèpéve rin ;
C'èst-adon qui l' bleû côr m'avisa diveni rôse...

Èt, tot sèrant lès-oûys, câsî come po mori,
Dji mèta 'ne si longue bâhe so ses lèpes come ine rôse
Qui dj' sinta passer si-âme tot-ètîre divins mi !

Il y a des pièces composées de deux, trois sonnets. Chaque sonnet forme une unité supérieure de la strophe, composée de deux quatrains et d'un sizain. Chacun, si l'auteur est habile, développe une unité de pensée. Voici une pièce du chansonnier verviétois Michel PIRE, qui nous a paru réunir ces conditions :

LI GAZ ÈT L' LOUMIRE ÉLECTRIQUE

I. « *Qu'èst-ce çoula ?* », *d'hève lu Gâz l'aute djoû*
Tot vèyant, djondant du s' fabrique,
Ésprinde lu loumîre élèctrique ;
« *Oho ! c'èst co quéque saqwè d' noû !*

» *Vola bin longtimps qu'ènnè ploût,*
» *Du cès novèles mècaniques,*
» *Qui n' valèt nin dès d'mèyès tchiques !*
» *Va-z-è ! bodje-tu vite djus du m' soû !*

» *Cu n' sèrè nin ti qui m' f'rè l' guêre ;*
» *D'ja pris rècène bé lon d'zos têre*
» *Èt dj'a mès clokes è lès D'râtchamps* (1).

» *Rote tu vôye, pèlêye lamponète ;*
» *T'ès la come one vatche sins hilète*
» *Qu'èst forbisêye avâ lès tchamps !*

II. — « *Djans, djans !* » *rèspond l' novèle loumîre,*
« *Rabotenez l' bata d' vosse clabot,*
» *Pitite blawète ! Vo-ve-la bin fîre !*
» *Tot rade vos-èwérerez l' solo !*

» *Vos qui barbote du téle manîre,*
» *A vosse toûr hoûtez-on bon mot ;*
» *Ca, l' ci qui n' vout rin s' lèyî dîre,*
» *Vos savez bin qu'on l' lome on sot.*

» *Poqwè don èstez-ve si djalose ?*
» *Vos d'vez savu qu' tot rôle su bosse,*
» *Vos qu'a stofé lès p'tits lampions ;*

(1) J'ai mes cloches (à gaz) en Gérard-champs.

» *Vos n' duvrîz nin avu téle pawe,*
» *Ca rin n' dit qu' vos sèrîz batawe*
» *Su vos r'sèmîz vos-èsporons.*

III. » *Save bin qu' c'èst -one vrêye pènitince*
» *Dè vèy vosse bètch tot-fêr blaweter ?*
» *Dj'årè bin sûr lu prèfèrince,*
» *Mi, su dj' lûs d'one pus bèle clårté.*

» *A ç'ste eûre on n' prind pu tant pacyince ;*
» *On-s-èst nåhî dè halcoter :*
» *Ni d'vins l' tchèstê, ni d'vins l' duspince,*
» *Nouk nu vout pus èsse èblaweté !*

» *Ètindans-nos sins fé l' mètchante ;*
» *Fans-nos totes deûs al pus lûhante*
» *Po quu l' loumîre rèflète a ç'ste eûre*

» *Dusqu'è pus rècwèneté viyèdje :*
» *Nos d'vans tos nos mète a l'ovrèdje*
» *Po tirer l'ame foûs d' lu spèheûr.*

Pièces en strophes à vers répétés. — Les petits poèmes de ce genre sont très variés de forme, et l'on pourrait dire que les combinaisons de strophe en sont infinies. Quelques-unes seulement, les plus anciennes, antérieures à la période classique, ont reçu un nom ; mais les poètes du XIXe siècle, surtout les Parnassiens, si amoureux de formes nouvelles, ont tiré du principe de la répétition du vers des constructions originales, trop nombreuses désormais pour être cataloguées. Ils ont ainsi composé des poèmes à forme fixe dont la forme n'avait pas été fixée par leurs devanciers. Ici nous devons surtout renseigner nos lecteurs sur les types anciens et traditionnels, nous réservant d'attirer leur attention sur des essais nouveaux à l'occasion.

La ballade. — Nous avons quelque remords d'avoir cité la ballade comme un genre qui s'est dégagé de toute forme fixe. Edmond Rostand en a intercalé une parfaitement régulière dans son *Cyrano* et, si nous n'avons pas d'exemple wallon à citer, ce n'est pas une raison pour s'abstenir de proposer à nos auteurs cette forme parfaitement viable. Trois strophes de huit vers,

plus un envoi de quatre, tel est le cadre. Le vers final de la première strophe sert de vers final aux trois autres : on n'abuse donc pas de la répétition. Voici le texte de ROSTAND :

Ballade du duel de Cyrano avec le vicomte de Valvert

Je jette avec grâce mon feutre,
Je fais lentement l'abandon
Du grand manteau qui me calfeutre,
Et je tire mon espadon ;
Élégant comme Céladon,
Agile comme Scaramouche,
Je vous préviens, cher Mirmidon,
Qu'à la fin de l'Envoi, je touche.

(Premiers engagements de fer) :

Vous auriez bien dû rester neutre !
Où vais-je vous larder, dindon ?...
Dans le flanc, sous votre maheutre ?...
Au cœur, sous votre bleu cordon ?...
Les coquilles tintent, ding-don !
Ma pointe voltige : une mouche !
Décidément... c'est au bedon
Qu'à la fin de l'Envoi, je touche.

Il me manque une rime en -eutre...
Vous rompez, plus blanc qu'amidon !
C'est pour me fournir le mot pleutre !
— Tac ! je pare la pointe, dont
Vous espériez me faire don ; —
J'ouvre la ligne, — je la bouche...
Tiens bien la broche, Laridon !
A la fin de l'Envoi, je touche.

(Il annonce solennellement) :

ENVOI

Prince, demande à Dieu pardon !
Je quarte du pied, j'escarmouche,
Je coupe, je feinte...
(Se fendant)
Hé ! là donc !
A la fin de l'Envoi, je touche.
(Le vicomte chancelle)

On voit que toute la pièce est construite sur trois rimes : *-eutre,-don* et *-ouche*, la première et la dernière assez incommodes. C'est dans des morceaux semblables que la virtuosité de Rostand se montre sans égale. Nous voudrions voir essayer cette forme en wallon : peut-être ne produirait-elle pas de chef-d'œuvre, mais quel excellent exercice d'assouplissement !

Le rondel. — Le rondeau ou rondel contient treize vers ; mais, comme il y en a trois qui sont des répétitions, le poète a en réalité dix vers pour exprimer son idée. On ne peut mettre dans le rondeau tout ce que l'on ferait tenir dans le sonnet. Impossible aussi d'y développer le sujet de la même façon. La construction du rondel s'y oppose, comme on va le voir.

En sa forme régulière, le rondel comprend trois strophes, en vers de dix syllabes, sur deux rimes : 1° un quatrain ; 2° un quatrain à rimes croisées ou embrassées, dont les deux derniers vers reproduisent le premier et le second du quatrain précédent ; 3° un quatrain dont le dernier vers est la répétition textuelle ou légèrement modifiée du premier vers de la pièce. La disposition des rimes est donc *abba — abab — abbaa.*

Puisque le dernier vers est connu dès la première ligne, il ne peut plus être question de trait final. Le rondel ne comporte pas une progression savante de la pensée vers une conclusion qui émeuve. Il est comme un collier fermé dont la dernière perle est la même que la première. Je soupçonne que le nom même de *rondeau* vient de là, et nullement, comme on le répète partout, de ce que la pièce serait un « chant de ronde ». Il en résulte que le rondel ne se prête bien qu'à des sujets d'état statique, c'est-à-dire à des tableaux minuscules. Puisqu'il faut dessiner le tableau en quelques traits, ces traits doivent être d'autant mieux choisis, précis, particuliers, pittoresques. Une autre difficulté consiste à ramener d'une façon naturelle les premiers vers. Il faut que le retour de ces vers fasse plaisir ; ce sera le meilleur signe de la valeur de la pièce. Il s'agit donc de rendre ces deux premiers vers assez généraux pour qu'ils puissent passer au centre et à

a fin, assez typiques cependant puisqu'ils seront les maîtresses perles du collier.

On cite comme modèle de rondeau la piécette mignarde de Charles D'ORLÉANS :

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye (de broderie de
De soleil rayant cler et beau. soleil rayonnant)

Il n'y a beste ne oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crye : (qui en)
Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

Rivière, fontaine ou ruisseau
Portent en livrée jolye
Gouttes d'argent d'orfavrerie ;
Chacun s'habille de nouveau : (de neuf)
Le temps a laissié son manteau.

Au reste, le rondeau a évolué dans la suite des temps, et il peut évoluer encore. Froissart intitule « rondeau » une pièce de huit vers sur deux rimes, le vers 1 servant de vers 4 et de vers 7, le vers 2 servant de vers 8. Ce n'est qu'un triolet en vers de dix syllabes. Au temps de Marot, le rondeau s'est allégé sous le rapport des répétitions :

Qu'on mène aux champs ce coquardeau,
Lequel gâte, quand il compose,
Raison, mesure, texte et glose,
Soit en ballade ou en rondeau.

Il n'a cervelle ni cerveau ;
C'est pourquoi si haut crier j'ose :
(Rép. tot.) « *Qu'on mène aux champs ce coquardeau* ».

S'il veut rien faire de nouveau,
Qu'il œuvre hardiment en prose ;
J'entends : s'il en sait quelque chose !
Car, en rime, ce n'est qu'un veau
(Rép. part.) *Qu'on mène aux champs.*

En France, les poètes ciseleurs du Parnasse ont remis en vogue le rondel, ainsi que d'autres formes curieuses. Ils ont adopté le modèle ancien de Charles d'Orléans. L'idée, ténue, qui se perdrait si on n'avait que les formes poétiques de grande envergure, s'y blottit en rond. On ne lui demande que d'être gracieuse ou du moins mièvre, originale ou du moins drôle. Notre Albert GIRAUD a composé, sous le titre de *Pierrot lunaire*, une suite de cinquante rondels d'une fantaisie légère comme de la mousse de champagne. Nous en détacherons un spécimen :

DÉCOLLATION

La lune, comme un sabre blanc
Sur un sombre coussin de moire,
Se courbe en la nocturne gloire
D'un ciel fantastique et dolent.

Un long Pierrot, déambulant,
Fixe, avec des gestes de foire,
La lune, comme un sabre blanc
Sur un sombre coussin de moire.

Il flageole et, s'agenouillant,
Rêve, dans l'immensité noire,
Que, pour la mort expiatoire,
Sur son cou s'abat en sifflant
La Lune, comme un sabre blanc.

Le rondeau est cultivé en wallon comme petit tableau de genre. Il existe un recueil de Jean BURY, *Pitits âbions*, 1894, qui contient cent rondeaux ; un recueil de Lucien COLSON, *Rimimbrances*, 1898, qui en contient 36 ; un de Henri RAXHON, *Pôrtraits, tåvlês, glawes èt lawes*, 1900, qui en contient 128. Il y en a 26 dans *Li pan dè bon Diu* de Henri SIMON. J'en ai glané trois dans *So tchamps so vôyes* de Lucien MAUBEUGE ; et à quoi bon continuer l'enquête, puisque je n'en puis exhiber ici que quelques-uns.

De Jean BURY, *Li chervante* (à comparer au sonnet de Vrindts inséré plus haut, *Li sèmedi*) :

Avou sès deûs mantches ritrossêyes
Èt s' vantrin d' couti tot mouyî,
Li grosse Mayon léve li pavêye,
Frotant lès pîres a lès spiyî.

Èlle èst voremint bèle a vèyî,
Brès' èt tchifes rôses, frissemint lavêye,
Avou sès deûs mantches ritrossêyes
Èt s' vantrin d' couti tot mouyî.

Vola qu'on djônê s'arèstêye,
Èl rilouke, l'arainne, vout c'mincî
A prinde si brès' èt l' kipicî :
Mins flatch ! èle lî maque ine volêye
Avou sès deûs mantches ritrossêyes.

Li halène :

Èfants, lèyîz la cisse halène !
Èle ni v's-a fait nou twért, èdonc ?
Ca 'le n'èst la qu' so on bwès d' fahène.
Poqwè l' volez-ve distrûre, adonc ?

S'èle mèrite qu'è l'aute monde on l' hène,
C'èst l'oûve di l'ome, èt dè mohon !
Èfants, lèyîz la cisse halène ;
Èle ni v's-a fait nou twért, èdonc ?

Ni save nin qu' sès bês djoûs vinront
Come lès vosses, pititès glawènes,
Èt qu' totes lès fleûrs s'èl dispiteront ?
Li bon Diu 'nnè f'rè-st-on pâvion !
Èfants, lèyîz la cisse halène !

Lès bateûs d' coqs :

Loukîz-on pô hatchî, piter !
« Cinq' francs so l' rodje ! — Vint francs so l' djène !
— Il a l' côp d' cèrvê ! — Pa, môrdiène,
Il èst-aveûle, i s' f'rè pèter ! »

Mins v'la qu'i r'veût, si r'lîve èt s' hène
So l' pauve rodje, qu'èst prèt' a d'hoter.
Loukîz-le on pô hatchî, piter !
— Cinq' frans so l' rodje ! — Vint francs so l' djène !

— Il a brait ! — C'èst l' rodje ! — T'as boûrdé !
Dji di qu' c'èst l' ci d'a Dj'han Loubiène.
Pingn, è hatrê ! Maque, so l' narène !
C'èst-å toûr dès-omes a s' tricter :
Loukîz-on pô hatchî, piter !

De Lucien COLSON, *Coreûs d' colon* :

Il acoûrt so sès deûs tchâssons,
Savatant tot dreût vès l' controle...
Loukiz-on pô c'mint qu'il avole
Po v'ni fé constater l' colon !

Si calote èst volêye å lon ;
On p'tit vint fait r'lèver sès croles ;
Il acoûrt so sès deûs tchâssons,
Savatant tot dreût vès l' controle.

C'èst-ine vèritâbe coûsse di fond !
Podrî sès rins li lapkène vole !
I c'magne, come si c'èstahe ine role,
L'anse dè banstè qu' pind so s' minton,
Tot corant so sès deûs tchâssons.

De Henri RAXHON, *Lu vî maçon* :

Lu vî maçon, so l' batimint,
Sins s' bouhî djus, cumince su djâdje ;
Èt, tot loukant å lon, å lâdje,
I clape voletî quéque vigreûs r'frain.

D'âbitude, prindant fwêrt bin s' timps,
I-èst djinti... come one bèle îmâdje ;
Lu vî maçon, so l' batimint,
Sins s' bouhî djus, cumince su djâdje.

Mins a doze eûres, s'i-a l' brique èl main,
Ou bin si l' timps s' mèt' al dubâtche,
I tape tot la...d' sègne d'one èstâdje...
A l'eûre, i r'monte, bin pâhûlemint,
Lu vî maçon, so l' batimint...

A hamê :

Èl grande waide, avou leûs hamês,
I gripèt, tote one atèlêye ;
Èt, tot tapant dès brêdirêyes,
Ont-i donc bon, cès p'tits gruzês !

D'èsse dulahîs, qu'i sont-st-ètêts !
Djans, loukîz-me on pô d' quéle vîrêye
Èl grande waide, avou leûs hamês,
I gripèt, tote one atèlêye !

Adonc, came d'on canibustê
On laireût stramer lès awêyes,
D'å-d'zeûr i-ahûsèt-st-al-valêye
Èt s' duspårdèt d' tos lès bîhês
Èl grande waide avou leûs hamês.

De Henri SIMON, *Li molin å matin* :

Èl frisse brouheûr qui s'ènûlêye,
Tote blanke inte lès bouhons d'ônês,
Li molin, coviért di mossê,
A cavay so l' ri, toûrnikêye...

Oyez-ve li hossîre qui clapetêye ?
Èt l'êwe dèl vène, li brut qu'èle fait
Èl frisse brouheûr qui s'ènûlêye,
Tote blanke, inte lès bouhons d'ônês ?

Tot d'on côp l' solo fait 'ne trawêye
È cîr, qui s' droûve come on hâhê,
Rèshandant lès fleûrs, lès oûhês,
Dè long d' l'êwe qui coûrt a valêye
Èl frisse brouheûr qui s'ènûlêye.

De Lucien MAUBEUGE, *Li colon å teût* :

« *Sèreû-dje co sègnî d'ine macrale ?...*
Èl vèyez-ve so l' teût fé d' sès airs ?...
Qwand l' diâle n'èpwète nin come ine bale
Dès bièsses ainsi d'vins lès-infêrs !...

Si dj'èl tinéve måy, dji l'avale !...
Dji c'mince a boûre, dê, saint Houbêrt !
Sèreû-dje co sègnî d'ine macrale ?
Èl vèyez-ve so l' teût fé d' sès airs ?

C'èst l' deûzinme fèye qu'i m' djowe cist air,
Mais s' tièsse volerè sûr djus d' sès spales !...
— Lache si frumèle dissus, Lambêrt !
— Tais'-tu, va, Toumas, ti m'èhales...
Sèreû-dje co sègnî d'ine macrale ? »

Pour élargir ce cadre, les Français ont fait des rondeaux dits *redoublés*, de cinq strophes. On ajoute au rondeau ordinaire un quatrième couplet de même forme que le second, et un cinquième de même forme que le troisième. Ou bien encore on compose la pièce de cinq quatrains, toujours sur deux rimes, et alors on reprend le premier vers de la pièce comme fin du second quatrain, le second vers comme fin du troisième quatrain, et ainsi de suite. Enfin on le forme aussi de six quatrains : alors le sixième a quatre vers nouveaux, auxquels on ajoute comme refrain le premier hémistiche du début.

Puisque c'est la répétition qui caractérise le genre, il y a évidemment moyen de varier encore ces combinaisons. Le besoin d'un développement adéquat à l'idée pourra suggérer à nos auteurs de nouvelles variantes ; et honni soit qui s'en plaindra !

Le **triolet** est encore une pièce à vers répétés, et plus grêle que le rondel : huit vers, de huit syllabes, sur deux rimes ; le premier vers revient comme 4e et 7e, le second vers comme 8e. Six vers utiles pour exprimer une idée ! Il faut que l'idée soit légère, une pure galanterie ou une raillerie. En fait, le triolet descend souvent au rang de la strophe et se multiplie pour constituer un morceau plus consistant. On connaît la jolie pièce d'Alphonse Daudet : « Si vous voulez savoir comment — Nous nous aimâmes pour des prunes... ».

Enfin la **villanelle** appartient à la même classe de petits poèmes à répétition. Elle est en tercets, de nombre indéterminé,

mais de nombre pair. Comme ils roulent tous sur les deux mêmes rimes, la pièce ne peut pas être très longue. L'exemple suivant, de Leconte de Lisle, en indiquera le mécanisme.

Le Temps, l'Étendue et le Nombre
Sont tombés du noir firmament
Dans la mer immobile et sombre.

Suaire de silence et d'ombre,
La nuit efface absolument
Le Temps, l'Étendue et le Nombre. v. 6 = 1

Tel qu'un lourd et muet décombre,
L'esprit plonge au vide dormant
Dans la mer immobile et sombre. v. 9 = 3

En lui-même, avec lui, tout sombre,
Souvenir, rêve, sentiment,
Le temps, l'étendue et le nombre v. 12 = 1
Dans la mer immobile et sombre. v. 13 = 3

Il y a des pièces wallonnes, à répétition, qui ne rentrent pas dans ces cadres et qui n'en sont pas moins belles. On en trouvera maints exemples dans le recueil de Henri Simon, *Li pan dè bon Diu*. Les strophes de *Comme dji v's-aime* sont composées de huit vers, dont les vers 1 et 4 reviennent comme vers 7 et 8 :

Come li fleûr dèl hourêye
Qui dısrôle si boton
Tot mouyî dèl rosêye
Inte lès yèbes dè wazon,
Vos-èstez tote nozêye;
Po v' vèy ons-îreût lon !
Dji v's-aimerè, m' binamêye,
Come li fleûr dèl hourêye
Inte lès yèbes dè wazon...

Les strophes de *Lès bâhes* sont de six vers sur deux rimes. Le premier vers du morceau reste le premier et le cinquième de toutes les strophes ; le sixième vers de chaque strophe est la répétition du troisième de la même strophe :

Ine bâhe, c'èst-ine saqwè d' si bon !
Vos savez bin la qui dj' vou dîre ?
La, so l' fossale di vosse minton...

Vos v' rissètchîz ?... Djans, n' fez nin l' fîre !
Ine bâhe, c'èst-ine saqwè d' si bon,
La, so l' fossale di vosse minton.

Dans toutes ces petites pièces, l'art consiste à ramener habilement aux places marquées les vers du début. Pour cela, la pensée doit réellement tourner dans un cercle. Le raisonnement discursif n'est pas de mise ici. Ces pièces servent à de courtes descriptions, de courtes scènes sans action vraiment progressive, dont le trait principal peut se répéter avec insistance ou avec une certaine grâce. Ces répétitions existent aussi dans le langage ordinaire, où elles n'ont rien de forcé. La poésie n'a fait que les systématiser. Par conséquent, l'unique recommandation spéciale à faire en cette matière sera : Imitez la nature ! Mais dans quelles circonstances la même expression revient-elle en litanie ? Et qu'est-ce qu'on répète ? C'est sous le coup d'une émotion. On épuise son émotion, quand on n'a pas d'éloquence naturelle, en reproduisant la même phrase une fois trouvée. Cette phrase peut être une exclamation, une invocation, un appel, un ordre :

Ah ! dj' so bin mâlureûs !...
Va-z-è, grand dâbô !...
Lu pauve pitite mamêye !...
Lès-amis ! ayi, l's-amis !...
Vî ramon, t'as fait t' qwite !...
Vos qu'on dit si bone,...
'Nez-me on p'tit bètch...

Ce peut être une circonstance typique, qui dure tout le temps de la scène évoquée :

Dè timps qu' nos-alîs-st-a hamê...
Duspôy quu dj' l'a vèyou...
Duspôy quu dju v's-a lèyî la...
Oûy quu dj' so foûs dèl gâr-civique...
So l'ètang, qwand l' cîr èst bê...
Èl grande waide avou leûs hamês...
Avou s' hâle so lu spale...

Ce peut être une synthèse de la situation :

Èlle èst bèle come lès amours...
Heûsy, c'èst-on charmant andrwèt...
Quu dj' so contint, v'la l' fièsse èvôye !...
Dj'a d' l'ovrèdje dusqu'å d'zeûr dèl tièsse...
Lu nateûre su duspiète...
Lu vî maçon, so l' batimint...

On goûtera surtout le retour du trait initial quand la répétition apparaît non seulement comme possible, mais comme nécessaire ; tel cet avertissement du vieux à la vieille bavarde qui n'entend pas :

Vocial li r'sèmieû, Babeth ! (RAXHON, *o. c.*, p. 33)

ou cette réflexion mentale ruminée par un amoureux timide en expectative :

Vola wi-ce qu'ile dumeûre...

On peut d'ailleurs, suivant les cas, composer sa strophe et sa pièce de façon que ces répétitions ne tournent pas à la ritournelle. De plus en plus, les cadres des poèmes à forme fixe se brisent sous la pression de l'idée, à mesure que l'idée devient plus sérieuse, et plus profonde. A l'époque des rhétoriqueurs, avant la Renaissance, on remplaçait le sérieux de l'idée par des jeux de rimes et des entrelacs de vers. Un mouvement opposé s'opère aujourd'hui. Les formes traditionnelles disparaissent ou s'assouplissent. Chacun tisse la strophe à son gré ; chacun essaie de se débarrasser des entraves qu'il juge inutiles à l'expression artistique. Il n'y a plus de poèmes à forme invariable. Le plus tenace est le sonnet ; mais, s'il est toujours pourvu de la même armature en général, il a été libéré de maintes lisières. Qu'on se garde bien d'en avertir l'ombre de Boileau !

FIN

Table analytique des matières

Pages

Préface 5-16

Absence de traité de versif. wallonne, 5. Faut-il l'écrire en wallon ? 5. Ce traité doit être basé sur la prosodie française, 6. Insuffisance des traités français : règles non justifiées ; pas de liaison logique ; pas de rigueur dans les définitions, 6-8. Notre attitude vis-à-vis de la prosodie française, 8. Notre programme, 9. N'est-il pas trop ambitieux ? 9-11. Le rôle sérieux du poète, 11-14. Le rôle du théoricien, 14-15. Le wallon mérite-t-il cet effort ? Sur la durée et l'affinement du wallon, 15-16.

Détermination du plan 17-25

Examen du plan suivi dans divers traités : Quicherat, 17 ; Boscaven, 18 ; Banville, 18-19 ; Becq de Fouquières, 19 ; Abrassart, 19 ; Le Goffic et Thieulen, 20 ; Vincent, 21 ; Salmon et Nicaise, 21 ; Dorchain, 21 ; Kastner, 22 ; Tobler, 23 ; Grammont, 23 ; Theys, 23 ; Guilliaume, 23. Plan à dégager de cet examen critique, 23-25.

PREMIÈRE PARTIE : LE RYTHME 27-103

Chapitre I : la poésie, la musique, le rythme 29-45

Divorce entre la poésie et la musique, 29. Cette séparation a faussé la prosodie, qui doit être basée sur le rythme, 29-32. Analyse des éléments du rythme : le rythme et la symétrie, 32 ; variété et périodicité, 36-37. Le rythme dégagé de la mélodie, de la danse, 37-39. Le rythme dans le discours, 39 ; dans le vers, 40. Expériences pour séparer le rythme des autres éléments, 41-42. Le rythme n'existe pas isolément, 41. La poésie et le chant antérieurs à la prose, 42. Le rythme de la prose, 43. Variété, succession, combinaison des arts. Faut-il condamner le vers libre ? 44-45.

Chapitre II : Le mécanisme du rythme 47-72

L'unité fondamentale du rythme n'est pas le vers, mais la mesure, 47-48. Fonction de la barre de mesure en musique, 48-49. Caractères de la mesure musicale : la durée fixe, 50 ; temps forts et temps faibles, 51. Loi de l'accord du sens et du rythme, en musique, dans le discours ; les temps forts

dans le discours, 52-57. Désaccord apparent entre la notation musicale du rythme et la place des temps forts du discours, 58. Réfutation d'opinions adverses, 59. Le vers n'est qu'un nombre indéterminé et variable de mesures, 61. Démonstration faite sur l'alexandrin : alex. binaire, tertiaire ; hémistiches, tierçons ; césures principales, accessoires, obligatoires, facultatives ; exemples, 61-63. Du nombre variable des syllabes dans la mesure, 63 ; valeur diverse des syllabes, démonstration faite sur deux exemples de La Fontaine, 63-64 ; question des syll. longues et des syll. brèves, 64-66 ; que cette question est affaire de psychologie, ex. 66-67. Valeur des syll. atones, 67. La question des syll. toniques qui se suivent, 68-69. Atones devenant toniques, 69. Tempéraments apportés au principe de durée invariable des mesures : accélération, ralentissement, 69-70. Conseil final, 71-72.

Chapitre III : De la césure 73-103

Origine du mot, 73. Critique des définitions erronées, 74-75. Césure et barre de mesure, 76. Le repos n'est pas essentiel à la césure, 77. Place des césures dans le vers, ex. et règles, 78-81. Césure dans les mots à finale atone, à la fin du vers, à l'intérieur du vers, historique de la question, 81-83. De la césure libre ou mobile ou facultative, 83-86. L'instinct du rythme facilite l'observance de ces règles, 87. Recueil de vers divisés en mesure, 88-89. — Questions spéciales : le rôle des silences ou pauses, 89 ; les atones aux césures secondaires, historique de la question, 90 ; les atones finales en musique, 91-95 ; un mot sur l'enjambement, 95. — Questions générales : le système français est-il nécessaire en wallon ? historique : combinaison du vers et du rythme en latin, en français, en wallon, 95-103.

DEUXIÈME PARTIE : LE VERS..... 105-199

Chapitre I : Le vers unité rythmique 107-115

Souplesse admirable du vers grâce au déplacement de la césure principale, 108-109 ; grâce à l'enjambement, 109. Le rejet de la syllabe atone, 110-111. Du mouvement rythmique ou allure du vers : longueur et lenteur, brièveté et rapidité ; que le mouvement est indépendant de la longueur du vers, 112-115. Variations du mouvement, 115.

Chapitre II : Le vers unité numérique..... 117-155

Du vers au point de vue du nombre des syllabes, 117. Espèces de vers de 1 à 14 syllabes en français et en wallon, 118-133. Préjugé contre les vers impairs, 122-124. Vers de 7, 9, 11, 13 syll., 122-133. — Calcul des syllabes : *e* muet en français et en wallon, 134-136. *e* à l'intérieur des mots, cas de *tchanterè*, cas de *pâyemint*, 137-138. *e* muet final : cas de *aube*, de *large et sombre* (élision), de *aie*, *voie*, *aient*,

voies (historique), 139-141. Solution différente en wallon, 142 ; dérogation en musique, 142-143. Conséquence de la chute des atones finales en wallon, 143. Opinions dissidentes en français (historique), 144. — Voyelles en hiatus, 1° à l'intérieur des mots en français (historique), 145-150 ; en wallon, 148-150 ; 2e entre deux mots : comment l'hiatus est supprimé en wallon, élision, addition de consonnes euphoniques, 150-151. Cas de *vini-v'ni*, *steûle-siteûle*, règles, 151-153. Cas particuliers, 153-155.

Chapitre III : Le vers au point de vue de l'harmonie.... 157-192

Insuffisance des prosodies françaises, 157. L'harmonie diffère du rythme : tonalité musicale, le sentiment, les sons rudes, doux, euphoniques, cacophones, 157-160. — Règles techniques : rencontre de consonnes, 161-162 ; répétition de consonnes, cacophonie, allitération, 163-164 ; rencontre de voyelles, hiatus, 164-174 ; répétition de voyelles semblables, monotonie, 174. — Théorie de l'harmonie imitative, en fr. et en w., 174-183 ; théorie de l'harmonie générale, ex. franç. et wall., 184-192.

Chapitre IV : Le vers unité logique 193-199

Obligation d'adapter le sens au mètre, 193. Sur la chute simultanée du sens et du rythme : théorie de l'enjambement, historique, exemples, 194-198. Le contre-rejet, 198.

TROISIÈME PARTIE : ASSEMBLAGE DES VERS.... 201-393

Chapitre I : De la rime 203-236

Opinions des prosodies françaises sur la rime, 203. La rime et le rythme, 204. Nature du plaisir que procure la rime, 205. La rime perfectionnement de l'allitération et de l'assonance, 206-207. La rime riche, anciens jeux de rimes, 208. La rime est faite pour l'ouïe, 209. La voyelle formant assonance, phonétique des voyelles, 209-210. Les éléments qui suivent cette voyelle ; du malentendu relatif à l'*e* final, 211-216. De l'alternance des rimes masculine et féminines, inutilité de cette règle en wallon, il n'y a plus en w. que des rimes vocaliques et consonnantiques, 216-223. — Rapports entre la rime et l'idée : les rimes-chevilles, la rime intérieure, vers sans rime, 223-226 ; systèmes divers relatifs à la rime : la rime riche, la rime suffisante, le vers-librisme ; avantages et inconvénients de chaque système, 227-228. Si la recherche de la rime profite à la pensée, 228 ; si la facilité de rimer s'acquiert par l'habitude, 228-229 ; Sully-Prud'homme contre la rime riche, 229. Principes généraux, 229-230. — Qualités de la rime : règles, 231-232. Théorie de la disposition des rimes, 233. Rimes plates, croisées, embrassées, mêlées, terza rima, 233. Utilité, qualités du Dictionnaire des rimes, 234-236.

Chapitre II : Le groupement des vers en strophe 237-265

Poèmes sans division en strophe ; la str. convient à la poésie lyrique, 237-238. Loi de la variété ; loi de concordance entre l'unité logique et l'unité rythmique, 239-242. — Composition de la strophe : agencement de ses parties, 242. La finale : la pensée doit-elle s'achever avec la strophe ? de l'enjambement d'une strophe à l'autre, 244-245 ; période logique répartie sur plusieurs strophes, 246. Coupe de la strophe : str. divisibles et indivisibles ou str. fausses et str. vraies, 246-248. Différence entre l'unité syntaxique et l'unité de la strophe, 248-252. Coupe de sizain, etc., 253-256. De la fin des strophes, effet d'un vers plus court, effet d'un vers plus long, vers terminaux de même rime, autres procédés, 256-265.

Chapitre III : Formes diverses de strophes 267-343

Principe de classement des exemples, 267. La tirade monorime, 268. Le distique, 270. Le tercet, 274-279. Le quatrain, 279-294. Str. de 5 vers, 294-302. Le sizain, 302-313. Str. de 7 vers, 313-314. Str. de 8 vers, 314-329. Str. de 9 vers 329-332. Str. de 10 vers, 332-336. Str. de 11, 12, 14, 16 vers, 337-343.

Chapitre IV : Le poème 345-393

Poèmes sans strophes ; poèmes à strophes libres : ode, élégie, satire, pastorale, ballade, 345-346. Classification et définition de ces diverses espèces, 346-347. L'ode en wallon, 348. La chanson, la ronde, le cramignon, 348-354. — Poèmes à forme fixe : les genres périmés, 354 ; le sonnet, forme classique, formes irrégulières, critiques dirigées contre le sonnet, 355-357. Construction logique du sonnet, 357-364. Fins de sonnet, 364-371. Style et ton du sonnet, 371. Le sonnet en wallon, modèles, 372-380. Pièces en plusieurs sonnets, 381-382. Pièces en strophes à vers répétés : la ballade classique, 382 ; le rondel, 384-390 ; le triolet, 390 ; la villanelle, 391. Autres formes possibles, 391. Mouvement contemporain en faveur de la liberté de composition, 393.